CURS DE FILOSOFIA ARTEI
MARI ORIENTĂRI TRADIȚIONALE ȘI PROGRAME CONTEMPORANE DE ANALIZĂ

Volumul al doilea.
Filosofia artei în modernitate și postmodernitate

Constantin Aslam
Cornel-Florin Moraru

UNArte

Volumul al doilea.
FILOSOFIA ARTEI ÎN MODERNITATE ŞI POSTMODERNITATE

Constantin Aslam
Cornel-Florin Moraru

concepţie grafică realizată de
Adrian Constantin Medeleanu

ISBN
Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Aslam, Constantin
Curs de filosofia artei: mari orientări tradiţionale
și programe contemporane de analiză
Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru
concepţie graf. realizată de Adrian Constantin Medeleanu
București: Editura UNArte 2017
2 vol.
ISBN 978-606-720-080-5
Vol. 2 : Filosofia artei în modernitate și postmodernitate. - ISBN 978-606-720-082-9
Moraru, Cornel-Florin
II. Medeleanu, Adrian Constantin (graf.)

73

Universitatea Națională de Arte

2017

CUPRINS

PARTEA ÎNTÂI

Ce este modernitatea? Modernitate și postmodernitate

Capitolul I. *Weltanschauung*-ul (post)modern…9

1. Ce este modernitatea?... **9**

*2. Destrucția Weltanschauung-ului renascentist și apariția modernității…***13**

*3. Modernitate și postmodernitate – concepte corelative…***14**

*4. Caracteristici principale ale modernității…***15**

*a. Problematica timpului și ontologia timpului prezent…***15**

*b. Problematica cunoașterii, a metodei și a științei…***16**

*c. Problematica rațiunii și gândirea ca sistem…***19**

*5. Critica postmodernă a modernității…***24**

*6. Descoperirea artei și nașterea filosofiei artei în modernitate…***34**

Capitolul II. Clasificarea și sistemul artelor în modernitate și postmodernitate. Arte liberale, artele frumoase, arte „scenice”…36

*1. Clasificare, definiție și Weltanschauung…***36**

2. Revoluția copernicană din sistemul artelor.

*Ideea modernă de „artă”, plăcerea și judecata de gust…***38**

*a. Schimbarea atitudinii față de munca fizică…***38**

*b. Separarea artelor de științe…***39**

*c. Universalitatea (subiectivă) a judecății de gust…***41**

*3. Charles Batteux și sistemul artelor frumoase…***42**

*a. Geniul ca „părinte al artelor”. Evoluția conceptului de geniu…***44**

*b. Gustul ca judecător al creației artistice…***47**

*4. Artele reduse la principiul farmecului și al seducției. Sistemul artelor „scenice”…***48**

*a. Eterogenitatea artelor frumoase…***48**

*b. Artă, artist și experiență estetică în postmodernitate…***50**

*c. Schițarea unui sistem al artelor pornind de la conceptul de „scenă”…***52**

Capitolul III. Identitatea și definirea artei…54

*1. Date de context…***54**

*2. Preliminarii: Ce înseamnă „a defini”?...***57**

*3. Definirea artei în modernitate…***60**

*4. Definirea artei în (post)modernitate…***63**

Capitolul IV. Statutul artistului și al creației în (post)modernitate…70

*1. Artistul – între meșteșugar și geniu…***70**

*2. Kant și geniul gândit ca armonie a facultăților sufletești…***72**

*3. Hegel și geniul ca expresie a Spiritului…***75**

*4. Schopenhauer și patologia genialității…***77**

*5. Roland Barthes și moartea autorului…***80**

PATEA A DOUA
Teorii despre artă în modernitate și postmodernitate

Introducere. Teoriile canonice și teoriile complementare ale artei…85
Capitolul V. Teorii ale reprezentării…87
*1. Sensuri ale reprezentării…***88**
*a. Schiță istorică și etimologică a conceptului de reprezentare…***88**
*b. Sensuri tradiționale ale reprezentării pictoriale…***91**
*i. Reprezentare și asemănare…***91**
*ii. Reprezentare și iluzionare…***92**
*c. Sensuri neo-reprezentaționiste ale conceptului de reprezentare…***93**
*i. Reprezentare, convenție și simbol…***93**
*ii. Reprezentare, intuiție și natură umană…***97**
*2. Mecanisme ale reprezentării…***98**
*a. Reprezentare și imitație…***98**
*b. Reprezentare, denotare și trimitere…***99**
*3. Concluzii…***100**
Capitolul VI. Teorii ale expresiei…102
*1. Originile teoriei expresiei în modernitate. Expresia ca revers al reprezentării…***103**
*2. Schiță etimologică a conceptului de „expresie”…***105**
*3. Teoriile tradiționale ale expresiei…***106**
*a. Benedetto Croce – O estetică a intuiției…***106**
*i. Echivalența dintre intuiție și expresie…***107**
*ii. Expresie și reprezentare…***108**
*iii. Unitatea expresiei și reprezentării. Arta ca simbol…***109**
*b. Robin George Collingwood și teoria artei ca expresie a imaginației…***110**
*i. Ce nu este arta…***110**
*ii. Ce este arta propriu-zisă…***113**
*iii. Opera de artă ca obiect imaginar expresiv…***114**
*4. Teoriile neo-expresioniste și critica teoriilor tradiționale ale expresiei…***115**
*a. Nelson Goodman și opera de artă ca metaforă…***116**
*i. Expresivitate și metaforicitate…***116**
*ii. Expresivitate și obișnuință…***118**
*b. Mikel Dufrenne și lumea obiectului estetic…***119**
*i. Opera de artă în lumea cotidiană…***119**
*ii. Lumea operei de artă…***120**
*5. Teoria expresiei și esența operei de artă ca farmec și seducție…***121**
Capitolul VII. Teorii ale artei ca joc…123
*1. Ludwig Wittgenstein – sensuri ale jocurilor de limbaj…***124**
*2. Johan Huizinga și omul care se joacă…***134**
*a. Natura jocului și natura umană…***134**
*b. Cele patru trăsături esențiale ale jocului…***135**

*c. Caracterul ludic al artei…***137**
*3. Hans-Georg Gadamer și opera de artă ca joc și reprezentație…***139**
*a. Critica conștiinței estetice și necesitatea unei hermeneutici a operei de artă…***139**
*b. Conceptul jocului ca proces medial…***140**
*c. Reprezentare, expresie și metamorfozare în plăsmuire…***142**
*4. Joc, farmec și seducție…***144**
Capitolul VIII. Teorii ale artei din perspectivă analitică…147
*1. „Lumea artei" și statutul ontologic al operei de artă…***149**
*2. Arthur Danto și transfigurarea locului comun…***151**
*a. Interpretare și caracter direcțional (aboutness)…***151**
*b. Identificare artistică și transfigurare…***153**
*c. Dimensiunea istorică a interpretării artistice…***155**
*d. Sens și corporalitate…***156**
*3. Jerrold Levinson și teoria istoric-intențională a artei…***157**
*a. Definiția istoric-intențională a artei…***158**
*b. Prima operă de artă și statutul său ontologic…***160**
*4. Noël Carroll și teoria istoric-narațională a artei…***161**
*5. George Dickie și teoria instituțională a artei…***163**
*a. Varianta inițială a teoriei instituționale…***164**
*b. Varianta îmbunătățită a teoriei instituționale…***165**
*c. Instituții și roluri culturale. Elementele lumii artei…***167**
*d. Clasificare și evaluare. Teoria instituțională și valoarea artistică…***169**
*6. Stephen Davies și teoria autorității instituționale…***170**
*7. Farmec, seducție și lumea artei…***171**
Capitolul IX. Teoria pragmatică a artei…174
*1. Filosofia artei din perspectivă pragmatică…***174**
2. Ce este pragmatismul?
Perspectiva pragmatică în trei ipostaze argumentative:
*Charles S. Peirce, William James, John Dewey…***177**
*a. Charles S. Peirce – întemeierea punctului de vedere pragmatic…***177**
*b. William James – gândirea ca stare de flux și sentimentul raționalității…***181**
*c. John Dewey: arta ca experiență…***183**
*3. Richard Shusterman – filosofia artei din perspectiva pragmatismului actual…***191**
*a. Critica pragmatică a filosofiei analitice în problematica definirii artei…***191**
*b. Întemeieri estetice ale artei populare…***196**
Capitolul X. Teorii complementare ale artei…200
*1. Filosofia artei și transdisciplinaritatea…***200**
*2. Teoriile neomarxiste despre artă. Arta ca marfă și aura operei de artă…***202**
*a. Caracterul de marfă al operei de artă. Clasele sociale și fetișizarea mărfii…***202**
*b. Opera de artă și reproducerea tehnică…***205**
*3. Teoriile psihanalitice ale artei…***208**
*a. Freud și funcția cathartica a artei…***209**

*b. Jung și arta ca expresie a inconștientului colectiv…***210**
*i. Delimitarea analizei psihologice a artei de analiza estetico-artistică…***210**
*ii. Arta și inconștientul colectiv. Critica raportării lui Freud la artă…***211**
*4. Teorii structuraliste și poststructuraliste ale artei…***213**
*a. Structuralism și poststructuralism…***213**
*b. Semn, semnificare și structuri de semne…***215**
*c. Walter Biemel și arta ca limbaj hieroglific…***217**
*d. Simulare și simulacru. O abordare poststructuralistă a filosofiei artei…***219**
*5. Filosofia artei în abordări postcolonialiste…***220**
*a. Ideea de postcolonialism…***220**
*b. Urmările gândirii postcolonialiste în artă…***222**

PARTEA A TREIA
Lucrări de referință în filosofia artei moderne și contemporane

Capitolul XI. Georg Wilhelm Friedrich Hegel…225
*1. Spiritul absolut și lucrul în sine kantian…***226**
*2. Suflet, spirit și cunoaștere absolută…***229**
*3. Dialectica hegeliană sau mișcarea intimă a spiritului…***231**
*a. Momentele Ideii de Spirit Absolut…***233**
*b. Istorie, evoluție și ciclicitate. Elemente esențiale ale gândirii dialectice hegeliene…***235**
*c. Viclenia spiritului…***236**
*4. Artă, religie și filosofie. Locul artei în sistemul hegelian…***237**
*5. Conceptul artei la Hegel și determinațiile acestuia…***240**
*a. Opera de artă ca înfăptuire a omului…***241**
*b. Opera de artă ca obiect ce se adresează simțurilor omului…***242**
*c. Arta ca obiect cu scop în sine…***243**
Capitolul XII. Nicolai Hartmann…247
*1. Locul lui Nicolai Hartmann în istoria filosofiei…***247**
*2. Nicolai Hartmann și sistemul său filosofic…***249**
*a. Realitatea ca actualitate și posibilitate…***249**
*b. Structura stratificată a lumii reale…***252**
*c. Stratificare și ierarhizare. Cele patru straturi principale și relațiile dintre ele…***253**
*3. Ontologia stratificată a operei de artă…***255**
*a. Straturi ontice și straturi estetice ale obiectului artistic…***255**
*b. Cele două tipuri de intuiție și unitatea lor…***257**
*c. Felul de a fi al obiectului artistic – realitate și apariție în opera de artă…***258**
*d. Dez-actualizare și realitate…***260**
*e. De-realizare, farmec și seducție…***262**
*f. Legea obiectivației…***263**
*4. Concluzii…***265**

Capitolul XIII. Theodor W. Adorno…266
*1. Theodor W. Adorno și școala de la Frankfurt…***267**
*2. Dialectica negativă sau echilibristica filosofiei între gândire critică și ideologie…***269**
*a. Aparența ca iluzie a adevărului și gândirea…***270**
*b. Negația și dialectica negativă. Dezvrăjirea realității…***271**
*3. Reflecția despre artă și teoria estetică a lui Adorno…***274**
*a. Opera de artă ca proces și mișcarea dialectică…***275**
*b. Dialectica operei de artă…***277**
*i. Momentul istoricității și cel al judecății operei de artă…***278**
*ii. Momentul tehnicii și al farmecului operei…***280**
*iii. Arta ca proces înființare și Nefiindul…***282**
Capitolul XIV. Martin Heidegger…285
*1. Specificul general al gândirii heideggeriene…***285**
*2. Cele două „epoci" ale gândirii heideggeriene…***287**
*3. Dasein-ul sau omul privit prin perspectivă ontologic-fenomenologică…***288**
*4. Ontologia fundamentală a Dasein-ului…***290**
*a. Dasein-ul ca fapt-de-a-fi-în-lume. Analiza faptului-de-a-fi-în-lume…***290**
*b. Locul de deschidere și existențialii deschiderii…***293**
*c. Adevărul în înțeles existențial de „stare de deschidere a Dasein-ului"…***294**
*5. Originea operei de artă…***295**
*a. Lucrul și opera…***296**
*b. Opera și adevărul…***300**
*i. Ex-punerea lumii și înțelegerea operei de artă…***301**
*ii. Pro-punerea pământului…***302**
*iii. Luminișul ființei (Lichtung) și disputa adevărului…***302**
*c. Adevărul și arta…***304**
Capitolul XV. Filosofia artei – Încotro?...308

Bibliografie…311

Partea întâi

CE ESTE MODERNITATEA? MODERNITATE ŞI POSTMODERNITATE

Capitolul I

WELTANSCHUUNG-UL (POST)MODERN

Așa cum am arătat în cel de-al treilea capitol al primului volum, filosofia artei este o formă de ontologie regională și metafizică. Ca ontologie regională, ea cercetează felul de a fi al operei de artă, pe când, ca metafizică, ea vizează determinarea raportului dintre artă ca atare și operele de artă individuale. Cu alte cuvinte, filosofia artei vizează felul în care diversitatea de manifestări și contexte de apariție a obiectelor artistice și a obiectelor estetice sunt integrabile clasei de ființări pe care o numim „operă de artă" și determină o regiune distinctă de existență, pe care am numit-o „lumea artei". Deopotrivă, filosofia artei cercetează modul în care această clasă distinctă de ființări se integrează la rândul ei în unități mai ample de înțelesuri. Pe scurt, ontologia răspunde la întrebarea: „ce este opera de artă"? în vreme metafizica se concentrează pe răspunsul la întrebarea: „care sunt acele opere, obiecte artistice și estetice, susceptibile de a fi subsumate ideii de artă?" Această cercetare a operei de artă *din interiorul filosofiei și cu metodele specifice reflecției de tip filosofic*, ne-a plasat, așa cum a ilustrat și conținutul volumului întâi, de la bun început, în aria tematică decupată de istoria filosofiei. Pe parcursul acesteia, avem de-a face cu o succesiune de mari epoci ale culturii europene, înțelese ca expresii ale unei anumite viziuni despre lume sau, în termenii tehnici ai filosofiei, ale unui *Weltanschauung*. Firesc este, prin urmare, să urmărim aceiași pași ai metodei, indicați explicit în al treilea capitol al volumului întâi și în tratarea problematicii filosofiei artei în modernitate și contemporaneitate. Urmărind acest itinerar de cercetare și expunere în capitolul de față ne vom concentra asupra determinațiilor esențiale care coagulează *Weltanschauung*-ul modern, conferindu-i o identitate proprie.

1. Ce este modernitatea?

Nimic paradoxal, întrebarea „ce este modernitatea"? a fost pusă de noi, cei care trăim în postmodernitate, și suntem în căutarea propriei noastre identități. În alte cuvinte, această întrebare a fost pusă de pe platforma unei conștiințe contemporane care se concepe pe sine ca fiind critică față de valorile trecutului și care se află în căutarea unei alternative de viață și a unei scări de valori noi, menite să remodeleze tradiția. Pe scurt, în această întrebare ne plasăm totodată pe noi înșine, cu propriile noastre neliniști și căutări identitare. Dacă vedem modernitatea ca un stadiu al conștiinței europene în care lumea tradiției, așa cum a fost perpetuată de secole, a fost atacată și ruinată[1], atunci noi, cei de azi, suntem cei care întreprindem de câteva decenii bune o critică a epocii moderne.

Dincolo de multiple înțelesuri însă, sensul cel mai general al cuvântului „modernitate" desemnează un mod de fi al omului în lume, o epocă istorică și o formă de conștiință europeană. În ace-

1. „Tradiţia este o ordine admirabilă în sine, indispensabilă speciei noastre; de îndată însă ce pune stăpânire pe instituţii de stat şi pe învăţământ, ea împiedică orice progres al raţiunii umane şi orice îmbunătăţire după împrejurări şi vremuri schimbate; astfel ea devine un adevărat opium atât pentru state, cât şi pentru secte sau indivizi izolaţi". cf. Johann Gottfried Herder, *Scrieri despre limbă şi poezie, filosofia istoriei, ideea de umanitate, geniu şi educaţie, precedate de un jurnal,* traducere şi prefaţă de Cristina Petrescu, Bucureşti, Editura Univers , 1973, p. 141.

laşi timp, „modernitatea" este un univers mental, un tip anumit de modelare a minții, în ordine cognitivă dar și emoțională, o anumită ierarhie de valori, dar și un mod de a înţelege lumea, de a trăi, a acţiona, a spera și a muri. Așadar, când vorbim despre modernitate, similar cu celelalte mari epoci istorice și culturale europene – Antichitatea, Evul Mediu și Renașterea –, trebuie să plecăm de la sistemele globale de reprezentări și trăiri ale acestei lumii, surprinse de termenul german *Weltanschauung*, care permite înțelegerea unei culturii în unitatea și diversitatea sa.

Prin urmare, „modernitatea", gândită în calitate de „corpus de practici și credințe" cum afirmă Roger Scruton, trebuie văzută ca o unitate de conștiință, individuală și colectivă, prezentă într-o varietate de manifestări de viață. Din acest motiv ea face parte din categoria „conceptelor umbrelă" („valiză") care se referă, în același timp, la multiple fapte eterogene, dar conectate între ele. Așa cum argumentează Matei Călinescu[1] „modernitatea" ar trebui înțeleasă în două accepţii principale. Prima accepție are în vedere un sens cultural general, ca perioadă de organizare a societăţi europene care a succedat Renașterii, fiind o creație a culturii orășenești și a clasei burgheze. În centrul acestei modernităţi stă figura burghezului, creatorul economiei de piață și democraţiei, cel care a întemeiat singura formă de organizare socială în care individul uman devine cetăţean, adică un om care are drepturi naturale imprescriptibile. Burghezul, locuitorul orașului, a produs democraţia pe care trebuie s-o vedem atât ca o formă de guvernământ, cât și ca ideal de ameliorare a ființei noastre omenești. În alte cuvinte, modernitatea a descoperit, prin democrație, rezerva de speranţă a umanităţii de a se împlini în viaţa lumească prin cultivarea unui sistem de valori centrate pe egalitate, libertate, dreptate, toleranţă și diversitate.

În cea de-a doua accepție, modernitatea are un caracter artistic și se referă la stilul modern al artei, teoretizat exemplar de Hegel și Baudelaire. În sens artistic modernismul cuprinde practicile artistice de avangardă (de două tipuri – politică şi artistică) și fenomenele artistice și culturale, legate de decadenţă, kitsch şi postmodernism.

Dincolo de aceste generalități, într-o abordare sistematică, modernitatea trebuie văzută ca un ansamblu de concepte fundamentale și valori-scop care formează o structură ordonată cu multiple și solidare interdependențe. În centrul acestei constelații, ca idee călăuzitoare, se află noțiunea de subiect, de Eu (înțeles ca *cogito*, gândire), postulat ca termen prim din care se pot „deduce" ceilalți termeni constitutivi ai modernității. Așadar, prin raportare la tradiție, modernitatea a reprezentat un moment de *totală* ruptură în mentalitatea oamenilor. Această ruptură, o adevărată „revoluție copernicană" în expresia lui Kant, a fost inițiată explicit de către Descartes, gânditorul care a inversat raportul tradițional dintre subiect și obiect, dintre eu și lume.

Astfel, modul în care oamenii s-au gândit pe ei înșiși și universul lumii naturale și sociale timp de milenii a fost radical schimbat. Tradiția greco-latină și creștină pleca de la premisa că mintea noastră este un fel de „oglindă deformată" a unei lumi transcendente, care se situează dincolo de noi, și care-l domină pe om prin măreție și eternitate. În planul cunoașterii, în această tradiție, gândirea omului se subordona lumii tainice care se arăta minții doar ca o aparență fenomenală. Prin urmare, termenul prim în cunoaștere este lumea, obiectul, în vreme ce subiectul deținea un rol secundar. Cunoașterea avea drept scop, încă de la Platon, apropierea de divinitate mai degrabă decât apropierea divinității de sine. Ideea că sufletul trebuie continuu pregătit pentru ca divinul să se manifeste îl el este o idee care a traversat, ca o idee dominantă, întreaga istorie intelectuală europeană premodernă.

1. A se vedea, Matei Călinescu, *Cinci fațete ale modernității,* Bucureşti, Editura Univers, 2005.

Descartes, întemeietorul gândirii moderne, a inversat acest raport argumentând, prin cunoscuta formula, „gândesc, deci exist" că mintea este factorul prim și că existența este ceva ce „decurge" din conștiință. Pe scurt, Descartes nu este doar filosoful care a pus în prim plan doar mintea[1], ci și mecanismele argumentative care ne constrâng logic să acceptăm că ordinea lumii urmează ordinea conștiinței. Prin urmare, realitatea există *doar* pentru o conștiință și aceasta este un „construct" al minții. Mintea, gândirea, este cea care în ordinea cunoașterii constituie lumea și chiar și pe sine însăși. Mai exact, cunoașterea pleacă de la eul propriu care descoperă sinele din el. Drept urmare, pentru a vorbi despre ceea ce există cu adevărat, trebuie să pleci de la eu, de la sinele propriu, nu de „obiecte". Mai precis, trebuie plecat de la natura internă a celui care posedă aceste reprezentări.

Răsturnarea raportului eu-lume a fost numită cu termenul „raționalism" și constituie nucleul dur al modernității pe care filosofii și esteticienii contemporani le deconstruiesc încă de la Nietzsche. „Modernitatea înseamnă o teorie asupra omului numită raţionalism. Omul este raţiune se identifică cu ea în patru aspecte: 1) raţiunea e aceeași pentru toţi și e egal împărţită; 2) raţiunea bine condusă conduce la certitudine, la ceea ce e sigur, real, adevărat și perfect; 3) raţiunea înaintează cu pași (e un *drum*) și anume cu pași mici (pro-gres; vezi latinescul *progredior*, a înainta pas cu pas): 4) raţiunea e *unicul* criteriu al cunoașterii (științifice)"[2].

Așadar, axul înţelegerii modernităţii ca întreg poate fi rezumat în expresia: *existența este fapt de conștiință* sau în alţi termeni, *conștiința este existența*. Din acest enunţ, cu valoare de axiomă, se pot „deduce" toate celelalte fenomene, inclusiv cele artistice. Conștiinţa omului este existenţa, în înţeles etimologic, *ec-sistere*, ceea ce se manifestă în afară (se arată pe sine) ca rezultat al posibilității. De aceea, împreună cu toate derivatele ei – „eu", „ins", „subiect", „sine" etc. – este termen prim, în vreme ce toate celelalte „realităţi", înțelese ca fapte temporale, sunt derivate din aceasta. În înţeles filosofic modern, cartezian, conștiința este substanţă, adică o entitate care este în sine și a cărui existenţă nu este condiţionată de nimic. Ea este existența pentru sine, este fundamentul ultim a tot ce se manifestă. Conștiinţa este *res cogitans*, substanţă care cugetă și astfel se deosebește radical de *res extensa*, substanța întinsă. Când este identificată cu gândirea, ea este un concept „absolut" care constituie punctul de plecare în înțelegerea oricărui fenomen al modernităţii. De aceea, dacă avem anumite neclarităţi în legătură cu orice concept modern, trebuie să ne întoarcem la conștiinţă (subiect și substanță totodată) pentru a le lămuri.

Așa stând lucrurile, întreaga modernitate s-a instalat în dualismul *res cogitans* (substanță cugetătoare, subiectivitate) vs. *res extensa* (substanţă întinsă, corp, lume material, univers). Faptul ca atare poate fi, pentru mulți dintre noi, contraintuitiv și venind în conflict cu reprezentările noastre obișnuite, întrucât noi considerăm că lumea materială sau universul a existat și există independent de gândirea și voința noastră. Trebuie însă spus că nici Descartes nu gândea altfel. Atunci când vorbea despre întâietatea gândirii în raport cu existența el avea în vedere drumul

1. A se vedea, Richard Rorty, *Philosophie and the mirror of nature*, Chapter I, *The invenstion of the Mind*, pp. 17-69, Published by Prinston University Press, New Jersey, 1979, care argumentează că modernitatea prin Descartes şi Locke a inventat mintea ca spaţiu interior ce cuprinde toate stările psihologice, trăirile interne pe care le simţim nemijlocit, dar şi conţinuturile gândirii noastre, ideile. Problema de azi a raportului minte-corp se naşte atunci, pentru că de la Descartes încoace ne putem imagina posibilitatea existenţei unei minţi care poate să aibă şi alt „suport" decât corpul.

2. A se vedea, Alexandru Dragomir, *Seminţe*, Ediţie îngrijită de Gabriel Liiceanu şi Bogdan Mincă, Bucureşti, Editura Humanitas, 2008, pp. 228-229.

cunoașterii și întemeierea cunoștințelor. Ceea ce știm și cunoaștem despre lume se află într-o stare de dependență de natura și structura internă a minții noastre[1]. Evident că Descartes nu neagă cunoașterea obiectivă, numai că prin „obiectivitate" trebuie să înțelegem acordul nostru intersubiectiv privitor la cunoștințele pe care le avem despre semnificația „obiectelor"[2].

Mai precis, *res cogitans* înseamnă, la Descartes, gândirea ca raţiune, ca subiectivitate integrală a omului, ca bun simţ generator de conştiinţă de sine. Ea este reprezentare *nemijlocită* în planul sinelui propriu, a vieţii individuale, a faptului de a trăi. Ştiu cine sunt şi simt acest lucru fără nici un fel de intermedieri. Faptul gândirii ni se relevă nemijlocit ca existenţa proprie, ca fapt primar, ce condiţionează toate celelalte fapte ale lumii interne și externe. Ideea unităţii conştiinţei umane cu faptul de a gândi este explicit afirmată în *A treia meditaţie*: „Sunt un lucru care cugetă, adică se îndoiește, afirmă, neagă, înţelege puţine, nu cunoaște multe altele, vroiește, nu vroiește, imaginează de asemenea și simte…deși poate cele ce simt sau închipui nu sunt nimic în afara mea, totuși despre felurile de a cugeta pe care le numesc simţiri și închipuiri sunt sigur, în măsura în care ele sunt doar anumite feluri de a cugeta, că se află în mine…Mă simt încredinţat că sunt un lucru care cugetă"[3].

Așa se explică de ce *modernitatea europeană este transcendentală*, adică explică totul pornind de la subiectul individual, gândit ca „ceea ce subzistă prin sine". El este condiţia înţelegerii. În această ipostază, subiectivitatea cu învelișurile sale leagă toate facultăţile într-un întreg. Ideea lui Descartes este preluată de Kant care teoretizează transcendentalul ca *a priori*, adică ca o cercetare a structurilor interne ale minții ce subzistă potențial în noi și care fac posibilă orice experiență. Mai târziu, Edmund Husserl, creatorul fenomenologiei, fundează tradiția continentală în filosofia artei și filosofia trăirii estetice pornind tot de la o astfel de perspectivă transcendentală. În concluzie, conștiința ia locul lui Dumnezeu ca este termenul prim în conștiința modernă, iar drumul cunoașterii este de la minte la lucruri. Mintea are rol constitutiv, adică ordinea minţii este ordinea lumii și totul se petrece în interiorul ei. Drept urmare, cunoașterea este concepută ca o explorare a interiorului minţii.

Inclusiv filosofia artei și filosofia trăirii estetice a „primit" sarcina de a explora universului sensibilităţii, faptele interne ale conștiinței legate de afecte, emoții, trăiri, sentimente. Arta modernă ilustrează și ea din plin această centrare *exclusivă* pe subiectivitatea artistului ca expresie a nevoilor adânci ale omului de a experimenta o viață din care a dispărut ideea de asistență divină și scop final. Modernitatea și filosofia artei, dimpreună cu filosofia trăirii estetice asociată ei, înseamnă o călătorie nesfârșită în lumea eului cartezian, gândit ca principiu de înţelegere a lumii și are drept scop decelarea și înţelegerea nenumăratelor „învelișuri" ale eu-lui.

---

1. A se vedea, Viorel Vizureanu, *Proiectele filosofice ale modernităţii*, Bucureşti, Bucureşti, Editura Universităţii din 2008, în mod special capitolul II.3, *Semnificaţii ale cogito-ului cartezian,* pp. 76-103.

2. „Căci, fie că sunt treaz, fie că dorm, doi şi trei adunate împreună fac cinci, iar pătratul nu are mai multe laturi decât patru; şi nici nu pare a se putea întâmpla ca adevăruri atât de limpezi să cadă sub bănuiala de falsitate", *cf*. Rene Descartes, *Meditaţii despre filosofia primă*, Traducere din latină de Constantin Noica, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 264

3. *Ibidem*, p. 275.

2. Destrucţia *Weltanschuung*-ului renascentist şi apariţia modernităţii

Nimeni nu poate indica cu precizie o dată care să marcheze începutul modernității. Ca atare, termenul de *modernus*, opus lui *antiquus*, își are originea în filosofia stoică romană și pare a mijloci „raportul dintre ceea ce a trecut de curând și ceea ce se consideră a fi contemporan”[1]. În sens lingvistic, înţelesul cuvântului „modernitate” este sugerat, cum s-a mai arătat și în primul volum, și de contextul etimologic al cuvintelor latinești *modus* **și** *modo* care, împreună, au un sens pregnant temporal. Prin urmare, când vorbim despre modernitate avem în vedere un mod de raportare al omului la timpul prezent, la ceea ce se petrece „aici și acum” instituit drept criteriu de discriminare și valorizare a faptelor lumii. Simplu spus, omul modern privește atât lumea cât și pe sine din interiorul timpului prezent, iar trecutul și viitorul sunt înțelese și valorizate plecând de la ceea ce ni se arată ca „acum”. Într-un fel sau altul, întreaga modernitate percepe timpul în maniera descrisă inspirat de Augustin:…„ar trebui să se spună: «există trei timpuri: prezentul din cele trecute, prezentul din cele prezente și prezentul din cele viitoare». Căci acestea trei există doar în suflet…Prezentul din cele trecute se află în memorie; prezentul din cele prezente în privirea atentă; și prezentul din cele viitoare în așteptare”[2].

În ciuda multor indecizii teoretice deja semnalate, modernitatea, în calitatea ei de nouă conștiință a lumii europene și de promotoare a unui nou model de om, „omul modern”, este, în mod firesc un produs istoric survenit pe fondul schimbărilor treptate, dar radicale ale culturii Renașterii și a modului de viață a omului renascentist. Zori modernității coincid, pentru a relua un fapt deja știut, cu deceniile de sfârșit ale Renașterii și, din acest punct de vedere modernitatea este un răspuns la marile dileme și aporii existențiale care l-au măcinat pe omul renascentist. Așa cum s-a arătat[3], omul Renașterii considera despre sine că este de natură divină și purtătorul unei suflet nemuritor. Accentul pe latura omenească a divinității, mai precis pe partea umană a lui Iisus Hristos particularizează raportarea omului renascentist la ființa divină. Metaforic vorbind, omul Renașterii ținea într-o mână Biblia, învățătura creștină în care credea fără îndoieli, iar în cealaltă marile opere ale culturii păgâne, ale Antichității grecești și latine, redescoperite cu o uimire similară celui nou venit pe lume, pe care o admira necondiționat și pe care a luat-o ca ideal de viață personală, culturală și artistică. Dorinţa de unitate și încercarea de sinteză a două lumi reciproc contradictorii – lumea valorilor păgâne și lumea valorilor creștine - reprezintă axul în jurul căruia gravitează întreaga lume de reprezentări a omului Renașterii, posesorul unei *minți sincretice*, obsedat să unifice, după principiul coexistenței organice, cele două universuri de reprezentări reciproc contradictorii: credință și rațiune. Ideea de *coincidentia oppositorum,* de unitate a contrariilor, elaborată de Nicolaus Cusanus, nu a putut însă atenua sfâșierea lăuntrică a omului renascentist care trăia „pe viu” imposibilitatea de a unifica ceea ce e imposibil de pus împreună: idealul armoniei, a unității contrariilor nu putea să fie atins în interiorul *Weltanschauung*-ului renascentist și, prin urmare, oamenii au căutat alte căi de a împăca practica reală a vieții cu sistemele de reprezentări și de înțelegere a ei.

Simplificând drastic lucrurile, modernitatea a apărut ca un răspuns la contradicția sufletească a omului renascentist care nu putea să aleagă între „Cer” și „Pământ”. Modernitatea a ales „Pământ-

1. Alexandru Surdu, *Filosofia modernă. Orientări fundamentale*, Bucureşti, Editura Paideia, 2002, p. 7-10

2. Sfântul Augustin, *Confesiuni*, traducere din latină, studiu introductiv şi note de Gh. I. Şerban, Bucureşti, Editura Humanitas, 2005, pp. 412

3. A se vedea, Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice*, Iaşi, Institutul European, 2013, pp.248-253.

tul" și a considerat că fericirea omului este terestră și că după moarte nu mai urmează nimic. Ea a renunțat la ideea asistenței divine și la obsesia mântuirii, făcând diferența dintre spațiul privat și cel public. Spațiul privat este în proprietatea noastră individuală și dispunem cum dorim de el, în raport de o serie de drepturi naturale, inclusiv dreptul de a crede în Dumnezeu și a duce o viață religioasă. În schimb, spațiul public pe care-l împărțim cu ceilalți, locul de întâlnire al cetățenilor, este organizat pe principii laice și are drept scop maximizarea bunăstării și fericirii doar prin eforturi proprii și fără a întreține iluzia unui presupus ajutor divin.

3. Modernitate şi postmodernitate – concepte corelative

Modernitatea a accelerat și mai mult viteza evenimentelor în care este amplasată viața omului, în comparație cu epocile anterioare. Dacă ritmul vieții în Antichitate și Evul mediu era încă lent, el se accelerează odată cu Renașterea, ajungând să-și atingă apogeul în modernitate. Această perioadă privilegiază schimbarea perpetuă, timpul prezent, mișcarea geografică și socială; de aceea, nu mai este susceptibilă de a fi caracterizată unitar pentru simplul motiv că stabilitatea istorică a dispărut. Așa se explică de ce *Weltanschauung*-ul lumii moderne este radical diferit de celelalte moduri în care oamenii au trăit, timp de secole și milenii, în aceleași cadre de gândire și sensibilitate. Din punctul de vedere al caracterizării istorice unitare, *Weltanschauung*-ul modern este plin de paradoxuri din cel puțin două motive.

În primul rând, viața oamenilor acestei lumi s-a schimbat și se schimbă într-un ritm atât de accelerat, încât gândirea este pusă în imposibilitatea de a extrage elemente de constanță istorică, de a le clasifica și generaliza. De aceea, istoricii culturii, artei și filosofiei sunt nevoiți să opereze cu mai multe *„perioade"* ale modernității, fiecare avându-și un *Weltanschauung* (ușor) diferit: „Europa barocă", „Europa clasică", „Europa Iluministă", „Europa romantică" etc. Prin urmare, ideea de „lume modernă", gândită unitar și în identitate cu sine, posesoare al unui *Weltanschauung* specific, are multe fațete și este fragmentată de o succesiune de „perioade" diferite.

În al doilea rând, *Weltanschauung*-ul modernității a produs în sânul lui un alt *Weltanschauung* concurent sieși – cel al postmodernității – care, în mod paradoxal, nu-l înlocuiește în totalitate pe primul cu toate că se află, prin adoptarea unei atitudini critice față fundamentele modernității, în raporturi de opoziție cu el. Prin urmare, *Weltanschauung* postmodernității aparține și, totodată, nu aparține modernității. Această situație, unică în istoria omenirii, produce la nivelul studiilor științifice interesate de înțelegerea culturii europene de la vechii greci și până astăzi, rezultate contradictorii pentru că realitatea cercetată în ea însăși este contradictorie. Pentru a ne lămuri asupra acestei stări de fapt, vom prezenta pe scurt fundamentele modernității încercând astfel să înțelegem mai bine critica postmodernă îndreptată împotriva lor.

Prin modernitatea clasică, în ordine filosofică, avem în vedere fenomenele semnificative pentru tema noastră de explorare, care s-au petrecut în perioada istorică cuprinsă între începutul secolului al XVII și prima jumătate a secolului al XIX-lea, adică de la Descartes (1596-1650) la Hegel (1770-1831). Caracteristica fundamentală a acestei perioade constă în ideea că rațiunea deține o poziție supremă în raport de toate celelalte facultăți ale omului și că prin intermediul ei trebuie întreprinsă o critică severă a credințelor și cutumelor modului de viață tradițional. În viziunea gânditorilor reprezentativi ai perioadei, în frunte cu Kant, viața omului trebuie organizată după principiul raționalității fundat pe cunoaștere științifică, educație și progres. Critica cunoașterii și

a societății, propagarea culturii științifice și aspirația către ameliorarea ființei umane prin educație sunt dominantele acestei perioade.

Prin postmodernitate, asimilată și cu ideea de modernitate recentă sau de *conștiință de sine a modernității*, avem în vedere examinarea critică a fundamentelor modernității, dar din *interiorul* modernității însăși. Este vorba de perioada istorică cuprinsă între a doua jumătate a secolului al XIX-lea și zilele noastre, care începe cu critica modernității de către „filosofii suspiciunii" – Nietzsche, Marx, Freud – și continuă cu Heidegger, Wittgenstein, Gadamer, Adorno și alte nume importante ale filosofiei actuale. Pe scurt, postmodernitatea este o *critică a criticii* întreprinse de modernitate. Marile idei ale modernității cu rol de fundament – adică de idei care nu sunt puse la rândul lor sub „lupa" examinării[1] – sunt contestate de postmodernism în numele unui relativism valoric fundat la rândul său pe ideea unei „rațiuni slabe", interpretative și hermeneutice.

4. Caracteristici principale ale modernităţii

Fiind răspândit la scară planetară fenomenul modernității nu poate fi surprins teoretic în toată complexitatea sa. Modul de viață modern dominat de schimbare și de diversitate este adoptat și de culturile non-occidentale, lucru duce la omogenizarea globală a tuturor domeniilor cunoașterii. Așa se explică de ce fenomenul modernității este studiat tematic și interdisciplinar, fie în funcție de anumite interese de cunoaștere livrescă, fie este impus de practicile actuale de viață. În genere, abordările generaliste ale modernității relevă existența anumitor nuclee de înțeles în jurul cărora se coagulează o diversitate eterogenă de fapte, nuclee exprimate într-o rețea de cuvinte fundamentale precum *rațiune, subiectivitate, știință, progres, plăcere, libertate sau democrație.*

Trebuie spus clar că, în funcție de sensul asociat acestor concepte fundamentale, înțelegem natura artei în modernitate și, deopotrivă, *evaluăm* mesajul ei în viața omului (post)modern. În alte cuvinte, înțelegerea acestei rețele de concepte fundamentale este o precondiție a înțelegerii dezbaterilor atât din domeniul filosofiei artei, cât și din cel al trăirii estetice. Dar ce sunt nucleele de înțeles? Sunt un fel de „invarianți cognitivi", „puncte fixe", care se impun minții noastre atunci când gândim lucrurile aflate în schimbare. Așa cum ilustrează întreaga filosofie a lui Hegel, primul mare teoretician al devenirii și evoluției în istorie, schimbarea are loc printr-o modificare a unei entități (lucru sau identități) ce întreține o relație de opoziție cu sine însăși. Cu alte cuvinte, schimbarea conservă identitatea lucrului, chiar dacă el tinde să devină altul. Lucrurile devin doar prin mijlocirea propriei lor identități.

Astfel, în modernitate putem întâlni următoarele caracteristici stabile, pe care le întâlnim și în postmodernitate fie afirmate pozitiv, fie criticate. Între acestea se detașează ca importanță raportarea omului modern la *trei problematici esențiale*: problematica timpului, cea a cunoașterii și cea a gândiri ca sistem.

a. Problematica timpului și ontologia timpului prezent

Primul lucru care trebuie să ne rețină atenția atunci când gândim specificul modernității, ține de faptul că, spre deosebire de toate celelalte epoci culturale, nașterea modernității a concis cu elaborarea unei viziunii asupra lumii în care divinitatea se retrage și relevanța ideii de eternitate

1. Este vorba despre idei ca supremația rațiunii, progresul infinit al istoriei, ameliorarea morală a omului prin cunoaștere, supremația valorilor culturii europene în raport de cultura altor popoare, rolul civilizator al Europei şi ideea de colonialism, superioritatea omului alb etc.

dispare. Omul a încetat să se mai raporteze la eternitate și la mântuire ca la un ideal al vieții pământești. Am putea spune, metaforic, că *timpul a fost coborât din cer și rupt de eternitate*. Raportarea la eternitate a acţiunilor umane a fost abandonată; lumea omului este lumea timpului său; asumarea finitudinii și a morţii devin principii de construcţie a lumii sociale și culturale. În alte cuvinte, modernitatea este un mod de a percepe timpul finit și sfârșitul implacabil al ființării omenești. În sens strict ontologic, ea trebuie identificată cu principiul *subiectivităţii care produce o ontologie a timpului fără eternitate*.

Totodată însă, modernitatea înseamnă descoperirea timpului prezent și a proiecției în viitor, a istoriei, evoluţiei și progresului continuu. Lumea este concepută ca o scară pe care omul urcă în drumul său spre fericire individuală și progres colectiv. Prin raportarea la timpul prezent totul este judecat din perspectiva temporalității, chiar cunoașterea realizată metodic este văzută, odată cu Descartes, ca un efort istoric, deci ca *timp*. Metoda științei, propusă de către Descartes, este o înaintare treptată în cunoaștere ce necesită timp. Timpul însuși este gândit ca fiind consubstanţial cunoașterii omenești care devine relativă și perisabilă. Astfel, el devine un *cadru subiectiv* introdus în lume de către omul însuși, iar filosofii moderni, în frunte cu Kant, văd în timp o intuiţie apriori a experienței de sine a eului gânditor.

Subiectul uman devine astfel principiul de reconstrucție conceptuală a lumii și însăși divinitatea este înțeleasă plecând de la subiect[1]. Omul s-a așezat în locul divinității și a devenit el însuși garantul unității de sens a lumii, în măsura în care lui îi revine sarcina de a da înțeles acestui univers dominat de legi și reguli mecanice. La scara întregului univers, viaţa nu are un sens pentru că ea nu are o destinaţie. Universul nu mai este conceput finalist, ca îndreptându-se precum o corabie către un port, ci ca un sistem mecanic uriaș care se mișcă în conformitate cu legile naturii, fără a presupune o finalitate. După moarte omul nu se îndreaptă către viața veșnică. Adevărul salvator dispare, în vreme ce frumosul metafizic, ca nume al lui Dumnezeu, devine o ficţiune, iar Binele încorporat în decalog nu mai are valabilitate[2]. Fiinţa omenească nu mai este asistată de către Dumnezeu și, prin urmare, este pe cont propriu. Ea este liberă să facă ce vrea fiind responsabilă doar în faţa ei și, comunitar, în fața legii. Cum arătam, pentru omul modern, timpul este dat de dimensiunea vieţii. Viața acestui om este gândită plecând de la „acum", iar unitatea de măsură a vieții este „clipa". Modul acesta de autoînțelegere va avea un efect decisiv și asupra practicilor artistice și a înțelegerii lor teoretice.

b. Problematica cunoașterii, a metodei și a științei

În modernitate, problema cunoașterii apare în prim planul multora dintre cercetări. Formulată de Descartes, această problemă a fost reluată şi de ceilalţi filosofi care i-au succedat, până la Hegel inclusiv, cu toţii încercând să găsească noi metode de gândire în căutarea adevărului. Pe scurt, filosofia modernă propune o nouă paradigmă de gândire (inițial îndreptată polemic împotriva

1. A se vedea, Rene Descartes, *A treia meditaţie. Despre Dumnezeu; cum că există*, în vol, *Meditaţii despre filosofia primă*, Traducerea din latină de Constantin Noica, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, pp.275-289.

2. A se vedea, Pascal Angel, Richard Rorty, *La ce bun adevărul?*, Ediţie îngrijită de P. Savidan, Traducere din limba franceză şi postfaţă de Bogdan Ghiu, Grupul Edituria Art, Bucureşti, 2007, o lucrare ce face distincţia sistematică între adevărul redemptiv (*redemtio* - salvare în lb. latină), adevărul de credinţă, predeţinut de omul religios, legat de sensul vieţii de după moarte şi adevărul căutare specific cunoaşterii şi ştiinţei laice care are drept scop final producerea de tehnologie.

filosofiei scolastice) care constă, principial, în plasarea problemelor legate de cunoaștere și subiectivitate umană în centrul speculaţiei metafizice. Toţi filosofii moderni doresc reformarea metafizicii din temelii, interogându-se asupra specificului cunoașterii filosofice. Cum este posibilă metafizica ca știinţă? Această întrebare, pusă de Kant în mod explicit, domină gândirea modernă și poate fi pusă în legătură cu căutarea unor noi metode de cunoaștere în atingerea adevărului.
Problema acestor metode a fost pusă în două contexte principale. Primul este „contextul metodologicnormativ", ce viza sporirea randamentului gândirii și cunoașterii. Filosofii moderni susţin că raţiunea este egal distribuită la toţi oamenii. În ciuda acestui fapt, nu ajungem cu toţii la aceleași performanţe cognitive. Care este explicaţia? Deosebirea provine, spun filosofii moderni, din întrebuinţarea greșită a raţiunii, din faptul că metodele de utilizare ale ei nu sunt optime. Prin urmare, trebuie să cercetăm care ar fi calea optimă de utilizare a raţiunii. Al doilea context, pe care-l putem numi „contextul teoreticoexplicativ" vizează în schimb fundarea cunoașterii și așezarea ei pe temeiuri solide. Toţi filosofii moderni, pe urmele lui Descartes, împărtășesc următoarea convingere: *nu putem dobândi o cunoaștere obiectivă asupra lumii dacă nu supunem unei cercetări prealabile mijloacele noastre de a cunoaște*. De aceea, mai întâi trebuie să cercetăm aceste mijloace, și abia apoi să pornim procesul de cunoaștere propriu-zis.
Tot în modernitate se elaborează primul model sistematic de filosofie a cunoașterii, numit și *modelul fundamentului pur* (Ferdinand Gonseth). În conformitate cu acest model, cunoașterea trebuie să se întemeieze pe un set de principii prime, adevărate prin ele însele. Acest punct zero în cunoaștere ne poate permite să aplicăm regula, de la adevăr la adevăr, și să dobândim o cunoaștere obiectivă. Ideea așezării pe temelii sigure a punctului de plecare, a premiselor, ţine de domeniul evidenţei pentru filosofii moderni. În interiorul acestui model sau conturat două curente de gândire distincte și contradictorii: empirismul și raţionalismul. Empiriștii (Francis Bacon, David Hume, John Stuart Mill) susţin că punctul zero în cunoaștere este reprezentat de simţuri, pe când ceilalţi (René Descartes, Baruch Spinoza, Gottfried Wilhelm von Leibniz) consideră că raţiunea asigură acel punct zero în cunoaștere. Primii afirmă că simţurile nu ne înșeală, iar ceilalţi spun că, dimpotrivă, raţiunea ne oferă piatra de temelie a cunoașterii. Immanuel Kant, unul dintre cei mai importanți filosofi ai modernității, va încerca să reconcilieze cele două curente în *Critica Raţiunii Pure*, dar fără să renunțe la ideea de fundament.
Așa stând lucrurile, gândirea modernă creează, pentru prima dată în istoria speculaţiei filosofice, primele modele de filosofie a minţii în contextul disputei dintre corp și suflet și a căutării metodei de a găsi adevărul în științe, ce-și are originea în gândirea lui Descartes. Ideea de metodă este intim legată de studiul facultăţilor intelectuale omeneşti, atât structural, cât şi funcţional. Altfel spus, metoda așază gândirea pe traseul scrutării de sine. În acest sens, gândirea se ia pe sine în cercetare cu scopul de a-și determina întinderea, puterile și limitele sale intrinseci. Cercetarea filosofică a subiectivităţii umane înseamnă, simplu spus, identificarea facultăţilor de cunoaștere și descrierea lor structurală și funcţională.
În centrul acestor preocupări legate de cunoaștere se află, încă de la începuturile modernității, în mod firesc, știința, simbolul cunoașterii prin excelență. Mentalitatea omului modern, prin protestantism, a favorizat dezvoltarea științelor naturii, creație a Renașterii, cum se știe, prin Galilei și Copernic. Nucleul dur al modernităţii este dat de existenţa ştiinţei, simbol al raționalității și puterii umane de a cunoaștere și de a adapta forțele naturii, prin tehnologie,

la interesele oamenilor. Alianța dintre știință și tehnologie, realizată mai ales după revoluția industrială, a schimbat nu doar fața Europei ci, prin cuceririle colonialiste, și relațiile planetare dintre state și imperii.

În funcţie de succesele ştiinţelor teoretice şi solidaritatea internaţională existentă între membrii comunităţii ştiinţifice s-au poziţionat toate celelalte domenii ale acţiunilor şi contemplaţiei omeneşti, întreaga tradiţie a culturii europene. Ştiinţa, acest fenomen exclusiv european, a produs o răsturnare radicală în modul tradiţional de a privi şi înţelege lumea. Axioma de la care trebuie să plecăm în înţelegerea modernităţii, ca formă a conştiinţei de sine europene, este dată de ideea că *toate* domeniile de exerciţiu intelectul și spiritual poartă amprenta științei și tehnicii. Altfel spus, întreaga cultură modernă trebui înțeleasă pornind de la știință și tehnică. Apariţia lor a destructurat întreaga tradiţie umanistă a culturii europene. Toate celelalte forme ale culturii s-au redefinit prin raportare la știință, proces care nu s-a încheiat nici astăzi. Motivul acestei redefiniri este legat de adevăr: știința și-a rezervat *doar* sieși adevărul prin conceptul de metodă ştiinţifică. Lucrarea care a anunțat această pretenție este volumul lui Descartes din 1635, *Discurs asupra metodei de a ne conduce bine raţiunea şi a căuta adevărul în ştiinţă.* De la Descartes încoace între știință, adevăr și metodă există o corelație indestructibilă și considerată a fi de la sine înțeleasă.

Știința, identificată cu cunoașterea veridică, adevărată, a schimbat radical modul în care oamenii s-au raportat timp de milenii la lume. Astfel, prin apariţia ştiinţei moderne, „[…] spiritul uman sau cel puţin spiritul european a suferit – sau a efectuat – *o revoluție mentală foarte profundă, revoluție care a modificat înseși fundamentele și cadrele gândirii noastre; știința modernă constituie rădăcina și, în același timp, fructul acestei gândiri* (*s.n.*) […] schimbările […] ar putea fi reduse la două elemente principale […] distrugerea cosmosului și geometrizarea spaţiului adică: a) distrugerea lumii concepute ca un întreg finit și bine ordonat […] și înlocuirea acesteia cu un univers indefinit, chiar infinit, care nu mai comportă nici o ierarhie naturală și este unit doar de identitatea legilor care îl guvernează în toate părţile sale, ca și de cea a componentelor sale ultime situate, toate, la aceleași nivel ontologic; și b) înlocuirea concepţiilor aristotelice a spaţiului, ansamblu diferenţiat de locuri intramundane, cu cea a spaţiului din geometria euclidiană […] considerat de-acum ca identic, în structura lui, cu spaţiul real al universului. Ceea ce a implicat, la rându-i, *respingerea de către gândirea științifică a tuturor considerațiilor bazate pe noțiunile de valoare, perfecțiune, armonie, sens sau scop, și, în cele din urmă, devalorizarea completă a Ființei, divorțul total între lumea valorilor și lumea faptelor* (*s.n.*)”[1].

În viziunea omului modern, în mod special în gândirea creatorilor ştiinţelor naturii, Galilei și Newton, Dumnezeu s-a relevat nu numai în teologie, ci şi în natură prin intermediul legilor pe care omul le poate cunoaște, cu ajutorul metodei experimentale și a aplicării matematicii la experiență. Astfel, ideea că știința este „poarta spre libertate și divin” (Aristotel) este abandonată și transformată în principalul instrument de transformare și stăpânire a naturii. Așa se explică noua viziune asupra științei exprimată succint de către Bacon „știința este putere”[2]. Pe scurt, *Weltan-*

1. Alexandre Koyre, *De la lumea închisă la universul infinit*, traducere de Vasile Tonoiu şi Anca Băluţă Skultely, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997, p. 5-7.

2. „Știința și puterea omului sunt unul și același lucru, fiindcă necunoașterea cauzei face să dea greș efectul. Natura nu este învinsă decât ascultând de ea; ceea ce în teorie este cauză în practică este regulă”, *cf.* Francis Bacon, *Noul Organon,* traducere de N. Petrescu şi M. Florian. Studiu introductiv de Al. Posescu, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1957, p. 35.

schauung-ul modernității este, în principal, modelat de savant, om de știință și filosof, iar lumea a devenit, cum spune Heidegger, un laborator de cercetare și un atelier. Modernitatea consideră că există un singur adevăr, cel al științei și că filosofia este ea însăși o știință.
Dar ce loc ocupă arta în acest context al dominației științei și adevărului obiectiv și universal? Lumea creată de imaginația artistică prin opera de artă transmite un adevăr specific? Cum definim arta? Dacă adevărul științei se exprimă în forme de judecată cognitivă, ce statut au judecățile de gust? Acestea sunt doar câteva dintre întrebările asupra cărora s-a concentrat modernitatea fără să găsească rezolvări definitive, similare cu cele descoperite în științele naturii.

c. Problematica rațiunii și gândirea ca sistem

Cum arătam, modernitatea se identifică cu ideea de rațiune și cu derivatele sale, raționalismul și raționalitatea. Trebuie spus, însă că termenul „rațiune" este ambiguu și desemnează în același timp, mai multe realități intelectuale.
Pe de o parte, rațiunea este echivalentă cu bunul simț și cu capacitatea naturală a minții noastre de a deosebi binele de rău și adevărul de eroare[1]. În acest sens, rațiunea se identifică cu omul în general (natura umană) și constituie criteriul fundamental prin care omul se deosebește de animal. Ideea că omul este o ființa rațională și că raționalitatea omului ține de natura umană însăși, atât de folosită și astăzi, deși a apărut pentru prima oară la Aristotel, este fără îndoială un „loc comun" al tradiției moderne. Cu acest sens al rațiunii identificate cu natură umană, operează toți filosofii moderni de la Descartes la Hegel.
Pe de altă parte, rațiunea este identificată și cu întregul minții, considerat ca un ansamblu de facultăți, de puteri și dispoziții, care „lucrează" separat, după reguli autonome, dar și integrat după reguli universale. Kant, de pildă, include în ideea de rațiune atât facultatea de a gândi (rațiunea teoretică), facultatea de a acționa în conformitate cu anumite principii morale (rațiunea practică), cât și cu facultatea de a simți, sentimentul de plăcere și neplăcere (corespunzătoare facultății de judecare). Rațiunea cuprinde, așadar, pe lângă gândire, și imaginația sau sensibilitatea omului. Prin urmare, ceea ce este legat de voință, ceea ce este pasional ori ține de sensibilitate și emoție se integrează în acest sens al rațiunii ca o totalitate de dispoziții omenești. Mai mult decât atât, ceea ce este considerat de obicei care fiind contrar rațiunii, iraționalismul, antiintelectualismul, intuiționismul etc. se află tot pe teritoriul rațiunii, întrucât se definesc prin raportare la rațiune.
În sfârșit, prin rațiune se înțelege o facultate a sintezei și, prin aceasta, opusă intelectului, facultatea analizei. Cu această distincție operează, deși în mod diferit, atât Kant cât și Hegel care fac distincția dintre producerea efectivă a cunoașterii, care se realizează pas și pas, și sensul spre care se îndreaptă această cunoaștere. Pentru Kant, intelectul „produce" conceptele care ordonează datele perceptuale, la rândul lor ordonate de structurile apriori ale sensibilității, spațiu și timp, în vreme ce rațiunea se conduce după „idei" care sunt „regulative", adică arată direcția generică spre care se îndreaptă cunoașterea. La Hegel, intelectul este facultatea abstracției și analizei, cea care

1. „Raţiunea este lucrul ce l mai bine rânduit din lume: căci fiecare se consideră atât de bine înzestrat, încât chiar cei greu de mulţumit în orice altă privinţă nu doresc să aibă mai mult decât au. Nu este posibil ca toţi să se înşele; acesta dovedeşte mai curând că aptitudinea de a judeca bine şi de a distinge adevărul de fals, adică ceea ce numim bunul simţ sau raţiunea este în mod firesc aceeaşi la toţi oamenii". *Cf.* Rene Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine raţiunea şi a căuta adevărul în ştiinţe*, Traducere de Daniela Rovenţa-Frumuşani şi Alexandru Boboc, Note, comentarii, bibliografie de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1990, p. 113.

desface întregul în părți pentru a analiza fiecare constituent în parte, iar rațiunea este facultatea sintezei, cea care re-compune în mintea noastră întregul ca totalitate vie.

Aceste multiple sensuri ale rațiunii explică de ce *Iluminismul*, teoria întrebuințării gândirii – asimilată cu rațiunea în primul sens al ei și cu metafora „luminii" și a acțiunii de „luminare" –, deține o poziție dominantă în întreaga modernitate, chiar și atunci când, în plin romantism, sunt exaltate valorile sensibilității și emoției. Astfel, metafora luminii, este asimilată acțiunii raționale ale omului care trebuie să-și organizeze viața în conformitate cu acele principii universale pe care le descoperă în rațiunea sa.

Doctrina iluministă, prezentă, de la sfârșitul secolului al XVII-lea și cu prelungiri și până în prima jumătate a secolului al XIX-lea, s-a dezvoltat în toate țările europene, fără excepție, inclusiv în SUA și în țările din sud-estul Europei, chiar și în Rusia. Ca fenomen general european, Iluminismul este un veritabil nucleu dur al modernității clasice, întrucât programul său viza ameliorarea vieții omului, atât în context individual, cât și colectiv. Iluminiștii, cu toții mari savanți și filosofi, nu sunt doar preocupați de producerea și justificarea adevărului prin proceduri științifice, experimentale, ci și de răspândirea cunoașterii în rândurile tuturor oamenilor. Prin urmare, Iluminismul alături de pasiunea pentru producerea și sporirea cunoașterii prin știință, dezvoltă atașamente și față de dimensiunea educațională, formativă și socială a cunoașterii și adevărului. Convingerea marilor iluminiști – Voltaire, Montesquieu, Diderot, Leibniz, Hume, Kant etc. – era că propagarea „luminilor" este cea mai nobilă sarcină a savanților și cărturarilor vremii. De o astfel de acțiune depinde eliberarea maselor de superstițiile populare și de tirania celor care dețin puterea și o exercită în mod arbitrar. Pe scurt, diseminarea cunoștințelor în rândul maselor, „îmblânzirea moravurilor", întronarea egalității între oameni, perfecționarea lăuntrică a omului prin educație, lupta împotriva puterii arbitrare și dorința de a așeza instituțiile publice pe principii raționale sunt cele mai de seamă scopuri care animau sufletul marilor iluminiști, inclusiv ai celor care din România[1]. Textul fundamental care exprimă sintetic năzuințele savanților și filosofilor iluminiști de a disemina valorile rațiunii în rândul maselor a fost redactat de Kant în 1784 și a purtat titlul *Răspuns la întrebarea: Ce este luminarea?*, care posedă și astăzi o valoare axiomatică: ieșirea omului din starea de minorat și exercitarea gândirii libere în viața publică[2]. Distincția fundamentală pe care o face Kant între o epocă în care rațiunea a învins, numită de filosof „epoca luminată" și „epoca luminării", perioada

---

1. „E vorba despre un adevărat mesianism al cărții...Învățații Școlii Ardelene, ca și unii latiniști de mai târziu, erau siliți să cutreiere singuri, cu săptămânile, ținuturi și țări, cu desagii în spate, să treacă ape și munți, să-și aducă volumele transcrise tot de ei, de la Viena, de la Buda, de la București. Altele trebuiau aduse pe măgari chiar de la Țarigrad. Ce-i mâna, ce-i întărea, ce-i întărâta? Credința în primul rând. Cărțile erau pentru ei cărămizi pentru zidirea lumii. Și ei se simțeau chemați să pună umărul al zidirea unei lumi în grai românesc...Cărțile, toate cărțile pământului, dacă ar fi fost cu putință, trebuiau scrise și tipărite". (Lucian Blaga, Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea, București, Editura Minerva, 1995, pp. 98-99).

2. „Luminarea (*Aufklärung*) este ieşirea omului dintr-o stare de minorat a cărui vină o poartă el însuşi. Minoratul este incapacitatea omului de a se sluji de inteligenţa proprie fără a fi condus de un altul. Vinovat se face omul de această stare, dacă pricina minoratului nu constă în lipsa inteligenţei, ci a hotărârii şi curajului de a se servi de ea fără a fi condus de altul. *Sape aude!.* Ai curajul şi slujeşte-te de inteligenţa proprie! Aceasta este deci deviza luminării" (Imm. Kant, *Răspuns la întrebarea: Ce este luminarea?*, în vol. *Ce este luminarea? Teze, definiţii, semnificaţii*, Ediţie, traducere, note şi postfaţă de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Paideia, 2004, p. 16).

de tranziție către supremația rațiunii, este foarte relevantă în acest context[1]. Pe urmele ei, Kant face, pe de o parte, o diagnoză a „epocii luminării" pentru a detecta care sunt cauzele stării de minorat și, pe de altă parte, proiectează datele unei „epoci luminate", menită să producă o stare de „majorat" care încă nu există în mod real, ci doar potențial.

În principal, la nivel de diagnoză, starea de minorat își are originea într-o serie de stări psihologice negative ale omului, lenevia, lașitatea, comoditatea, care încurajează un comportament inactiv, atât în ce privește viața personală, cât, și mai ales viața publică. Această comoditate a rațiunii specifică celui aflat în starea de minorat, alimentată de trăirile psihologice amintite, a inhibat capacitatea naturală a gândirii de a judeca critic și de a examina tot ceea ce i se prezintă ca adevăr de necontestat. Autoritatea instituțiilor, a funcționarilor și preoților, a avocaților și medicilor este acceptată ca un fapt de la sine înțeles și nu este în nici un fel chestionată rațional și justificată cu argumente critice. Omul aflat în starea de minorat, cum sugerează și numele, așteaptă precum copii lipsiți de discernământ și de judecată critică, să i se spună în ce trebuie să creadă și ce anume are de făcut. Pentru a atinge „epoca luminată" situația de ascultare și de supunere față de autoritate trebuie să înceteze, iar starea viitoare de domnie a rațiunii poate să învingă doar într-un context *public* dominat de liberate[2]. Plecând de la aceste premise, Kant face o a două distincție fundamentală: aceea dintre „uzul public" și „uzul privat" al rațiunii care reflectă două tipuri distincte de comportamente: cel al *cărturarului*, care are obligații etice față de *cititorii săi*, și ce *civic* al omului care deține o anumită poziție profesională și cetățenească. Libertatea trebuie să se exercite public, în calitate de *cărturar*, și nu în calitate de individ cu obligații profesionale, etice și sociale. Prin urmare, Kant nu îndeamnă la anarhie, la nesupunere arbitrară și nici nu este adeptul unei revoluții. Dimpotrivă: ca membru al societății civile, a asculta de autoritate înseamnă a progresa împreună prin menținerea solidarității între noi, în vreme ce cărturarul trebuie să examineze critic toate ideile care circulă în spațiul public, mai ales cele legate de religie și biserică[3]. Având în vedere această schiță interpretativă se poate observa că Immanuel Kant, în numele rațiunii și a exercitării sale libere în sfera publică, trasează o serie de imperative etice cărturarului care poartă responsabilitate pentru starea de minorat a semenilor săi. Prin urmare, el este persoana care, în numele rațiunii, are responsabilități și obligații publice pentru că de prezența sa în societate depinde și modul în care semenii își trăiesc viața: fie ca minori, fie ca majori. Alături de întrebuințarea educațională a rațiunii prin diseminarea valorilor ei în rândul maselor și, în strânsă legătură cu ea, Iluminismul a cultivat cu obstinație și ideea sintetizării tuturor achizițiilor cunoașterii într-un sistem complet de cunoștințe științifice care să fie puse, fără discriminare, la dispoziția tuturor. Această întreprindere de democratizare a cunoașterii a și fost realizat de gânditorii francezi Diderot și d'Alambert, inițiatorii monumentalei *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et de métiers* [4], care cuprindea, în 28 de volume, toate

1. „„Dacă se pune însă întrebarea: *Trăim acum într-o epocă luminată?*, atunci răspunsul este: *Nu, ci mai degrabă într-o epocă a luminării*" (*Ibidem*, p. 22).

2. „Pentru această luminare însă nu se cere nimic altceva decât *libertate;* și aceasta, chiar cea mai inofensivă din tot ceea ce se poate numi liberate, anume: de a face în toate privințele *uz public* de acţiunea proprie." (*Ibidem*, p. 18).

3. „În calitate de cărturar însă, [omul] are deplină liberate ba chiar este cel mai indicat să împărtășească publicului său, examinate cu grijă și bine orientate, toate ideile sale asupra a ceea ce constată ca eronat..." (*Ibidem*, p. 19).

4. A se vedea, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351/f14.image, adresa la care poate fi accesată liber ediţia electronică integrală a celebrei Enciclopedii.

cunoștințele vremii expuse în texte științifice concise și în jur de 2800 de ilustrații.
Această înclinație către enciclopedism, sinteză a tuturor cunoștințelor, al cărui impuls îl identificăm încă din perioada Renașterii, a luat în modernitatea timpurie forma unei dominate intelectuale. Mai precis, năzuința către elaborarea unui sistem al tuturor cunoștințelor s-a exprimat filosofic în încercarea gânditorilor moderni de a realiza un sistem al rațiunii (gândirii), în care toate facultățile minții să fie descrise atât în individualitatea și autonomia lor, cât și în funcționalitatea lor integrală. Spinoza, Wolff, Leibniz, Kant și, mai ales, Hegel, au considerat că întregul lumii exprimat în corelația Unu-multiplu și surprins conceptual într-un sistem al gândirii raționale. Ilustrarea exemplară a acestei idei o întâlnim realizată în sistemul filosofic al lui Hegel, emblema gândiri moderne, expus în trei părți fundamentale, logica, filosofia naturii și filosofia și care poartă un titlu semnificativ: *Enciclopedia științelor filosofice.* Pentru el, „o filosofare *fără sistem* nu poate avea nimic științific; […] Un conținut își găsește justificarea numai ca moment al întregului; în afara acestuia însă, el este o simplă presupoziție lipsită de temei sau o certitudine subiectivă”[1]. Așadar, în ideea de sistem filosofic se exprimă sintetic întreaga modernitate[2] și nu e deloc întâmplător că filosofia postmodernă începe, prin Nietzsche și Kierkegaard, printr-o critică devastatoare a ideii de sistem și de rațiune.
Așa se explică de ce Heidegger, el însuși un filosof care denunță rătăcirile modernității filosofice, a considerat că ideea de sistem este produsul cel mai însemnat al acestei perioade. El se interoghează înainte de toate asupra a ceea ce trebuie să înțelegem prin sistem având în vedere etimologia greacă a termenului. Conform acesteia, sistemul este o ”punere laolaltă” a unor entități distincte care formează un întreg, eterogen sau omogen. Pe această cale se deosebesc trei sensuri curente ale cuvântului „sistem”: structură internă a elementelor care formează întregul, simpla îngrămădire exterioară de elemente și, în final, cadru de manifestare. Există apoi, în raport de anumite standarde interne, sistem autentic și sistem inautentic. Cel autentic se referă la organizarea internă, „organică” a elementelor care se comporta în funcție de regulile întregului, pe când cel inautentic se referă la sistematizarea mai mult sau mai puțin arbitrară a unui întreg în care nu există raporturi constante. În sfârșit orice sistem este supus eroziunii și degradării. Prin urmare, năzuința către organizarea internă a elementelor unui întreg este însoțită și de o tendință de sens contrar, de dezorganizare. Sistemul autentic este sarcina principală a filosofiei, cu toate că există filosofie semnificativă, cum este cea a grecilor antici, fără să fie luat forma sistemului filosofic. Există, spune Heidegger, în istoria gândirii europene perioade în care filosofia a fost sistematică, dar fără să ia forma unui sistem.
Prin sistem, în sens filosofic, trebuie să înțelegem „structurarea internă a însuși obiectului ce

---

1. G. W. Fr. Hegel, Enciclopedia ştiinţelor filosofice, Partea întâi, Logica, Traducere de D.D. Roşca, Virgil Bogdan, Constantin Floru şi Radu Stoichiţă, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 51..

2. Ideea de sistem al ştiinţei identificat cu sistemul gândirii apare în mod explicit la Descartes în legătură cu regulile pe care trebuie să le respecte mintea în cercetarea adevărului. Plecând de la ideea că „ştiinţele toate nu sunt altceva decât înţelepciune umană” , Descartes susţine că prima regulă pe care trebuie s-o respectăm este conceperea ştiinţei ca un întreg. „ Şi trebuie recunoscut că sunt în aşa fel legate între ele, încât este mult mai uşor să le învăţăm pe toate o dată, decât să le separăm unele de celelalte. Prin urmare, dacă cineva vrea în mod serios să cerceteze adevărul lucrurilor, nu trebuie să aleagă o ştiinţă particulară, căci toate sunt legate între ele şi depind unele de altele” *cf.* Rene Descartes, *Reguli utile şi clare pentru îndrumarea minţii în cercetarea adevărului*, Traducere, notiţă introductivă şi note: Corneliu Vilţ, Studiu introductiv Gh. Enescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964, pp. 7-8.

poate fi cunoscut, desfășurarea și configurarea întemeietoare a acestuia. Mai exact spus: sistemul este structurarea de tip cognitiv a structurii și a alcătuirii ființei înseși"[1]. Prin urmare, în această accepție sistemul filosofic are în vedere unificarea structurată a semnificațiilor atribuite lui „a fi" din modul său de apariție ca prezență în lume a lui „a fi ceva". În acest sens, el se confundă cu ontologia însăși, căci gândirea lui „a fi" se identifică, la nivel de semnificații, cu ființa. Dar, cum gândește modernitatea, așadar, sistemul care se identifică cu ontologia? Simplu spus, ca sistemul gândiri însăși care se suprapune pentru sistemul lui „este" conform principiului fundamental al modernității: de la gândire la existență. În alți termeni, existența (ființa) se deduce din gândire. În consecință, „sistemul este structura ființei înseși, și nu numai un cadru care vine să se aplice ființării și, cu atât mai puțin, un conglomerat arbitrar"[2].

Dar de ce oare doar în modernitatea apare ideea de sistem al gândirii, științei și filosofiei? Heidegger susține că modernitatea a întrunit un set de condiții care au condus la ideea fundamentală de sistem al cunoașterii, idee care, l-a rândul ei, a susținut lăuntric ideea de sistem filosofic. Prin urmare, modernitatea însăși, ca epocă dominată de interesul pentru cunoaștere, poate fi caracterizată prin pasiunea și voința de a produce sisteme ca unitate între cunoaștere și adevăr. Aceste condiții care au generat ideea de sistem în modernitate, în viziunea lui Heidegger, sunt: 1) *preeminența matematicului* în toate formele cunoașterii[3]; 2) întemeierea de sine a cunoașterii în sensul că *certitudinea dobândește preeminență, în raport cu adevărul*. Cu alte cuvinte, cum s-a arătat, cunoașterea pleacă de la anumite evidențe care sunt adevărate prin ele însele și apoi, pe baza lor, se produc propoziții adevărate; 3) întemeierea certitudinii drept certitudine de sine a lui *ego cogito*, a lui „eu gândesc", care apare în prim-plan în raport cu adevărul; 4) certitudinea de sine a gândirii decide în mod fundamental asupra a ceea ce este[4]; 5) năruirea viziunii religioase despre lume, respectiv a modului în care era pusă problema cunoașterii, adevărului și destinului uman, în favoarea ideii de certitudine a gândirii pure; 6) eliberarea omului de orice fel de autoritate transcendentă, „în vederea lui însuși". De ce este importantă înțelegerea ideii de sistem ca fiind „inima" modernității însăși? Pentru că, răspunde Heidegger, toate fenomenele caracteristice modernității sunt, într-un fel sau altul, desfășurări ale acestei idei. Sistemul, ca structură a ființei înseși, este Unul-multiplul modernității. „Modalitatea, amploarea și ritmul configurării sistemului sunt extrem de diferite în diversele domenii ale cunoașterii naturii, ale formării statului, ale practicii artistice și teoriei artei, în educație și în întemeierea cunoașterii sistematice, în filosofie"[5]. Prin urmare, ideea de sistem, ca o caracteristică fundamentală a modernității, are o importantă covârșitoare asupra apariției filosofiei artei pentru că pe fundalul acestei idei se va face, în mod sistematic, distincția dintre știință și arte. Această idee a fost de neconceput pentru tradiția premodernă deoarece artele liberale unificau în conceptul lor atât știința cât și arta. Vom reveni pe larg asupra acestei idei în capitolul de final al analizei binomului modernitate-posmodernitate.

---

1. Martin Heidegger, *Sistemul filosofic şi constituirea lui în epoca modernă*, în vol. F.W.J. Schelling, *Filosofia artei*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Traducere şi notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1992, p. 542.

2. *Ibidem*, p. 548.

3. „Pentru întregul cunoaşterii, apare exigenţa unităţii unei conexiuni întemeiate de propoziţii care porneşte de la propoziţiile prime şi care este reglată în conformitate cu ele" (*Ibidem*, p. 554).

4. „...doar ceea ce este *adevărat* poate fi recunoscut ca *fiinţând* cu adevărat" (*Ibidem*, p. 545).

5. *Ibidem*, p. 550.

5. Critica postmodernă a modernităţii

Caracterizarea modernității ca perioadă istorică distinctă și succesivă celorlalte perioade istorice, gândită ca *Weltanschauung*, produce o serie de paradoxuri, generate de faptul că modernitatea este un concept corelativ postmodernității. Prin urmare, modernitatea trebuie gândită împreună cu postmodernitatea ceea ce implică rezolvarea unei serii de contradicții logice *formale* pe care le-am relevat în primul capitol al volumului întâi, când am analizat raporturile logice implicate în cuplul categorial estetică modernă-estetică contemporană.

Pe de altă parte, binomul modernitate-postmodernitate produce o serie de dificultăți logice plecând de la *conținutul noțional* al celor doi termeni puși în corelație. Modernitatea, cum am arătat, este prin excelență o epocă în care a dominat critica trecutului plecând de la prezent, inițiind o luptă cu formele istorice de viață în care ființa umană a fost captivă în numele cutumelor, a autorității politice și religioase. Ea și-a propus să scoată omul din starea de minorat și să lupte pentru a trasa drumul ascendent către „majorat". Prin urmare, modernitatea trebuie identificată cu *depășirea istoriei* în care omul a fost prizonierul stării de minorat. Ea este, așadar, o *post-istorie.* Dar, deloc paradoxal, în nume zilei de azi modernitatea a început chiar și o critică de sine, o luptă cu sine și cu propria sa istorie. Astfel s-a născut postmodernismul ca o critică a criticii. „Logica ciudată a transformării în postmodernism este semnalată de originea latină a cuvântului «modern» (*modo*), «chiar acum». Postmodern înseamnă deci ad litteram «după chiar acum»"[1].

Prin urmare, „ziua de azi" este criticată în numele lui „chiar acum" și are în vedere, cum se va observa, toate formele de viață ale omului (post)modern, în primul rând practicile artistice efective care au generat, prin mișcările avangardiste, „modernismul" în sens artistic. Iată ce spune unul dintre teoreticienii „canonici" ai fenomenului, Jean-François Lyotard, care consideră că întreaga modernitate este definită de o serie de „metapovestiri". „Ce este atunci postmodernul? Ce loc ocupă sau nu ocupă în travaliul vertiginos al întrebărilor puse regulilor imaginii și povestirii? El face cu siguranță parte din modern. Tot ceea ce e primit, fie și de ieri (*modo, modo,* scria Petronius), trebuie să fie suspectat. Ce spațiu contestă Cézanne? Cel al impresioniștilor. Ce obiect contestă Picasso și Braque? Cel al lui Cézanne. Cu ce presupoziție rupe Duchamp în 1912? Cu aceea că trebuie să facă un tablou, fie și cubist. Iar Buren interoghează o altă presupoziție, pe care o consideră intactă în opera lui Duchamp: locul prezentării operei. Uimitoare accelerare, «generațiile» se precipită. Postmodernismul astfel înțeles nu este modernismul ajuns la sfârșitul său, ci pe cale să se nască, iar această cale este constantă"[2].

Așadar, fenomenul postmodernității este de natură globală și caracterizează „starea culturală în urma transformărilor care au afectat regulile de joc ale științei, literaturii și artelor începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea"[3]. Începând cu acest sfârșit de secol XIX, odată cu Nietzsche, susține Lyotard, sunt discreditate „metapovesitirile" modernității, adică acele proiecte mai mult sau mai puțin utopice de ameliorare a condiției umane, respectiv de emancipare a omenirii. Funcția acestor „metapovestiri" era una de tip escatologic, care propunea scenarii despre fericirea, destinul și scopul vieții. Ele erau gândite ca sisteme de enunțuri, convingeri și practici de producere sau

1. Richard Appignanesi şi Chris Garratt în colaborare cu Ziuauddin Sardar şi Patrick Curry, *Câteva ceva despre Postmodernism,* Traducere de Irina-Margareta Nistor, Bucureşti, Editura Curtea Veche, 1995, p. 21.

2. Jean-François Lyotard, *Postmodernul pe înţelesul copiilor. Corespondenţă 1982-1985,* Traducere şi prefaţă de Ciprian Mihali, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1997, p. 19.

3. Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă*, Traducere de Ciprian Mihali, București, Editura Babel, 1993, p. 15.

evaluare a artei coagulate în jurul unor Idei ce călăuzesc raţiunea şi aveau ca trăsătură comună faptul de a desconsidera „ziua de azi" în favoarea unor aşteptări pentru un viitor care are un „scop etico-politic măreţ, pacea universală"[1].

Ideea că postmodernitatea este auto-contradictorie în chiar conţinutul ei noţional iese în evidenţă în multiple lucrări scrise de cunoscutul filosof italian Gianni Vattimo, un teoretician al postmodernităţii filosofice şi un exeget erudit al gândirii lui Nietzsche şi Heidegger. Vattimo a propus ca alternativă la *„gândirea tare" a modernităţii*, cultivată pe filiera Descartes de întregul idealism german, în frunte cu Hegel, *„gândirea slabă" a postmodernităţii* cu origine în filosofia lui Nietzsche, Heidegger, Gadamer[2].

Modernitatea este, susţine pe bună dreptate Vattimo, o gândire a fundamentului. Ea pleacă de la axioma, cu rol de fundament ultim, a enunţului lui Descartes, „gândesc, deci exist". Acest enunţ este evident, prin el însuşi, precum axiomele geometriei plane, şi de la el plecăm în cunoaştere pentru a demonstra diverse teoreme cu ajutorul definiţiilor. Eu nu pot gândi că nu gândesc, nici nu pot gândi că exist fără să gândesc. Aceasta ar implica chiar o afirmare a ceea ce tocmai am negat. Prin urmare, modernitatea consideră eului gânditor ca origine, fundament ori principiu prim, de la care trebuie să plecăm pentru a înţelege tot ceea ce se petrece în lume. Gândirea, asimilată cu raţiunea, este *structura stabilă* din care izvorăşte sistemul cunoaşterii şi al regulilor care întemeiază etica. În numele acestei structuri stabile şi originare, gândită ca fundament sigur şi fără dubii, modernitatea critică a întemeiat întreaga tradiţie pe care vrea s-o depăşească.

Pe de altă parte, cum arătam, pe baza acestui „Eu" modernitatea construieşte o ontologie fără eternitate. Toate fiinţările acestei lumii îşi primesc temeiul de la o gândire concepută ca element fix în jurul căreia se mişcă lumea. Acesta este şi sensul revoluţiei copernicane despre care vorbea Kant. Lumea se mişcă după subiect, după Eu, care este în poziţia „fixă" a soarelui. Or, postmodernitatea atacă tocmai această poziţie centrală a gândirii şi fiinţei omului. Mai precis, postmodernitatea atacă însăşi ideea ca ar exista o astfel structură stabilă care are o desfăşurare în timp şi care se împlineşte într-o istorie ce are drept sens iluminarea şi ameliorarea umanităţii din om, în dauna animalităţii sale. Libertate şi educaţie, progres sistematic „în conştiinţa libertăţii" (Hegel), dobândirea fericirii prin ştiinţă şi tehnologie etc. sunt toate „metapovestiri".

Omul, susţin filosofii postmoderni începând de la Nietzsche este o apariţie întâmplătoare, el putea să existe sau nu, iar gândirea sa ţine de ceea ce se arată acum, în această clipă, ca prezenţă. Prin urmare, postmodernitatea propune o *gândire fără fundament*, ceva care nu se întemeiază pe nimic. Această este o ontologie a declinului, a nihilismului, a inevitabilităţii şi „eternităţii" morţii[3]. Fiinţa umană nu se află pe o corabie care se îndreaptă spre un port. Ea se îndreaptă către

1. *Ibidem*, p. 17.

2. *„Il pensiero debole* („gândirea slabă") e un mod de a interpreta. A vorbi de gândire slabă şi a da nume unui fenomen care e foarte general: popularitatea hermeneuticii în cultura occidentală e o formă de prezenţă a gândirii slabe... gândirea slabă nu e o invenţie, ci un mod de a descrie o situaţie generală a gândirii care se constată cel puţin în gândirea occidentală industrial-târzie şi care indică diminuarea unei concepţii realiste în sens forte a fiinţei unei concepţii convenţionale, comunicaţionale, istoriste în sens slab al fiinţei", *cf.* Gianni Vattimo, *Sfârşitul postmodernităţii. Nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă,* Traducere de Ştefania Mincă, Postfaţă de Marin Mincu, Constanţa, Editura Pontica, 1993, pp. 184-185.

3. A se vedea, Emanuele Severino, *Pe drum către nimic,* în vol. Gianni Vattimo, *Filosofia la timpul prezent*, convorbiri cu Francesco Barone, Remo Bodei, Italo Manicini, Vittorio Mathieu, Mario Perniola, Pier Aldo Rovati, Emanuele Severino, Carlo Sini, Traducere de Ştefania Mincu, Constanţa, Editura Pontica, 2003, pp. 27-41.

nimic, căci istoria noastră nu mai are sens. Figura geometrică care ilustrează destinul nostru nu este linia cu săgeată, ci cercul. Metafora lui Nietzsche „eterna reîntoarcere a aceluiași" descrie acest destin al omului amplasat întâmplător, fără să întrevedem un calcul cosmic, într-o lume lipsită total de valoare, de sens și scop. Paradoxal, postmodernitatea critică acest fundament al modernității, *rațiunea și desfășurarea ei progresivă în istorie prin activitatea omului*, dar fără a pune ceva în loc. În caz contrar, ea s-ar subsuma modernității care este o gândire a fundamentului[1]. Drept urmare, postmodernitatea este o gândire fără fundament, ceea ce sfidează tocmai modul de a fi al gândirii care nu se poate desfășura în lipsa unui temei.

În consecință, binomul modernitate-postmodernitate, ca nivel de conținut noțional, implică acceptarea unor aporii logice de neacceptat de gândirea naturală. Ea cultivă paradoxul și autoironia, întrucât afirmarea de sine nu înseamnă dispariția modernității, ci doar „parazitarea" ei. Postmodernitatea nu este o nouă epocă istorică care să depășească sau să înlocuiască epoca modernă pentru că, astfel, ar lucra în interiorul modernității. Ea este o critică a fundamentului în numele lipsei de fundament. Postmodernitatea este o depășire a modernității, dar și o raportare continuă la ea.

Plecând de la cele arătate, postmodernitatea lucrează, firește, cu o altă rețea de cuvinte fundamentale gândite într-un raport de opoziție față de modernitate. Iată unele dintre cele mai importante cupluri de contrarii, în cazul cărora fiecărui cuvânt fundamental al modernității îi corespunde, ca într-o oglindă, un alt cuvânt al postmodernității care îl substituie pe primul: *scop vs. joc, intenție vs. șansă, ierarhie vs. anarhie, obiect al artei/operă finită vs. proces/*întâmplare, distanță vs. participare, creație/totalizare/sinteză vs. decreație/ *deconstrucție/antiteză, prezență vs. absență, centrare vs. dispersie*[2].

Teoreticienii postmodernității, în mod special filosofii, au încercat să propună o serie de soluții acceptabile menite să rezolve dificultățile logice implicate în înțelegerea raporturilor dintre modernitate și postmodernitate sau, în ordine filosofică, dintre sistem și fragment[3]. Simplificând o dezbatere de aproape o jumătate de secol, trei soluții globale au fost propuse și s-au concretizat în sisteme de teorii care ne pun la îndemână instrumentele logice prin care putem gândi modernitatea în corelație cu postmodernitatea. Prima soluție postulează ideea că modernitatea nu este o epocă istorică, ci o atitudine față de viață care poate încorpora în sine diverse conflicte interne. Michel Foucault, între alții[4], de pildă, este adeptul acestui mod de a gândi corelația

---

1. „A spune, de fapt, că ne aflăm într-un moment ulterior faţă de modernitate şi a conferi acestui lucru o semnificaţie oarecum decisivă, presupune acceptarea a ceea ce caracterizează mai specific punctul de vedere al modernităţii anume ideea de istorie, cu corolarele ei, noţiunea de progres şi aceea de depăşire" (Gianni Vattimo, *Sfârşitul postmodernităţii. Nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă, ed. cit.*, p. 8).

2. David Harvey, *Condiţia postmodernităţii*. *O cercetare asupra originilor schimbării culturale,* Traduce de Cristina Gyurcsik, Irina Matei, Timişoara, Editura Amarcond, 2002, p. 51.

3. A se vedea, Gabriel Liiceanu, *Sistem şi fragment,* în vol.
Cearta cu filosofia, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998, pp. 66-108.

4. A se vedea, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialectica luminilor,* traducere şi postfaţă de Andrei Corbea, Iaşi, Editura Polirom, 2012, lucrarea ce abordează „luminile" în context general european ca înclinaţie spre progres şi demistificare. „Luminile" sunt precum luna – posedă atât o parte luminoasă, cât şi una întunecoasă. Partea care relevă efectele contrarii obţinute de intenţiile bune ale iluminismului şi chiar limitele sale intrinseci sunt analizate în capitolele: *Industria culturală. Luminile ca mistificare a maselor*, pp. 140-190 şi *Elemente ale antisemitismului. Limitele luminilor*, pp. 191-233.

modernitate-postmodernitate. A doua soluție, inițiată de Nietzsche și continuată de Heidegger, sintetizată cum arătam de către filosoful italian Gianni Vattimo, pledează pentru ideea de ruptură totală dintre modernitate și postmodernitate prin propunerea unor scenarii filosofice din care lipsesc cuvintele fundamentale ale modernității. Trebuie spus că acest punct de vedere, al rupturii dintre modernitate și postmodernitate, începe să devină dominant în ultimul deceniu, odată cu generalizarea tehnologiilor virtuale, cu trecerea de la analogic la digital și cu apariția rețelelor sociale datorate folosirii planetare a Internetului. În sfârșit, a treia soluție, cea de mijloc, încearcă să împace cele două extreme plecând de la premisa că modernitatea poate fi tratată ca o epocă istorică, întrucât include postmodernitatea ca un segment distinct, dar văzut ca parte integrantă a complexului de fenomene ce aparțin modernității. Sinteza acestui punct de vedere este exprimată în lucrarea lui Matei Călinescu, *Cinci fațete ale modernității*[1]. Vom caracteriza pe scurt, și în scop didactic, primele două perspective concurențiale care s-au cristalizat în analiza corelației modernitate-postmodernitate.

Cu referire la prima soluție, pentru a rezolva aporiile logice implicate în teoretizarea binomului modernitate-postmodernitate, Foucault propune înlocuirea ideii de „modernitate" ca epocă istorică - cu un ansamblu de trăsături caracteristice, precizată cronologic și precedată de o premodernitate și urmată de o misterioasă și neliniștitoare „postmodernitate" - cu expresia „*atitudinea de modernitate*". Comentând textul lui Kant *Răspuns la întrebarea: Ce este luminarea?* Foucault scrie: „(…) mă întreb dacă n-am putea închipui modernitatea mai curând ca pe o atitudine decât ca pe o perioadă în istorie. Prin atitudine înțeleg modalitatea unei raportări la actualitate; o alegere deliberată care este făcută de anumiți indivizi; în fine, un mod de a gândi și de a simți, un mod, totodată, de a acționa și de a te comporta care, în același timp, marchează o apartenență și se prezintă ca o sarcină. Ceva, fără îndoială, de felul a ceea ce greci numeau, mai mult sau mai puțin, *ethos.* Prin urmare, decât să ne propunem a distinge «perioada modernă» de epocile «pre» și «postmoderne», mi se pare că este de preferat să cercetăm felul în care atitudinea de modernitate, de când a apărut ea, s-a aflat în luptă cu atitudinea de «contra-modernitate»"[2].

Reținem că pentru Foucault atitudinea este o raportare la ziua de azi. Prin urmare, în ciuda diferențelor majore care despart mentalitatea modernă de cea postmodernă tipul aceasta de atitudine rămâne constant. Ceea ce se schimbă este *conținutul atitudinii,* cu alte cuvinte ideea că postmodernii trăiesc *o altă zi de azi* diferită de cea a modernilor. Modernitatea și postmodernitatea nu sunt epoci istorice distincte, ci *ethos*-uri diferite în interiorul aceleași atitudini constante de raportare la timpul prezent.

Prin urmare, modernitatea lucrează în noi înșine prin faptul că ne-a „configurat" modalitatea de raportare la lume și, din această perspectivă, omul postmodern se află în căutarea unui *ethos* care sa-i fie propriu. Dacă *ethosul* modern este configurat din interior de ideea de Iluminism (*Aufklärung*), atunci omul postmodern, în căutarea sinelui propriu, trebuie să scape, cum se exprimă Foucault de „șantajul *Aufklärung*-ului", adică de a fi somați să ne pronunțăm în privința acordului sau dezacordului față de ideile Iluminismului. Importantă este, susține Foucault, provocarea pe care ne-o transmite Kant în legătură cu întrebarea dacă astăzi suntem majori sau nu

1. A se vedea, Matei Călinescu, *Cinci fațete ale modernității,* Traducere de Tatiana Patruleasa şi Radu Ţurcanu, Postfaţă de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Univers, 1995.

2. Michel Foucault, *Ce sunt luminile (I),* în vol. *Ce este un autor? Studii şi conferinţe,* Traducere de Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfaţă de Corneliu Bâlbă, Cluj, Editura Ideea Design & Print, 2004, p. 70.

și nu propunerea sa, *ethosul* propus de el. „Nu știu dacă vom deveni vreodată majori. Nenumărate lucruri din experiența noastră ne conving că evenimentul istoric intitulat *Aufklärung* n-a reușit să ne facă majori; și că încă nu am devenit astfel. Mi se pare totuși că putem da un sens acestei interogații critice asupra prezentului și asupra nouă înșine pe care Kant a formulat-o meditând asupra *Aufklärung*-ului”[1].

Textul lui Kant în care se interoghează despre sensul luminării, susține Foucault, amplasat contextul gândirii critice și al viziunii kantiene asupra istoriei și progresului, ne propune nu doar o lecție filosofică, ci și o provocare la care noi înșine trebuie să răspundem. „Întrebarea care mi se pare că se face auzită pentru prima dată tocmai în acest text al lui Kant este cea privitoare la prezent, întrebarea privitoare la actualitate: ce se întâmplă astăzi? Ce se întâmplă acum? Și ce este acest «acum» în interiorul căruia ne situăm și unii și alții? Prin ce anume se definește momentul în care scriu: (…) Pe scurt, mi se pare că în textul lui Kant vedem apărând problema prezentului ca eveniment filosof la care participă însuși filosoful care vorbește despre el”[2].

Prin urmare, interogația asupra actualității, a semnificației timpului prezent constituie lecția și provocarea pe care ne-o transmite modernitatea. Firește, arată Foucault, modernitatea de la Descartes la Kant și Hegel a fost preocupată de metodă și adevăr, despre felul în care acest adevăr pătrunde în lume prin știință și cunoaștere obiectivă, dar pentru noi, oamenii postmodernității, mai importantă pare a fi interogația asupra propriei noastre condiții actuale. „În ce anume constă actualitatea noastră? Care este câmpul actual de experiențe posibile? Aici nu mai e vorba de o analitică a adevărului, ci de ceea ce am putea numi o ontologie a prezentului, o ontologie a nouă înșine, și mi se pare că opțiunea filosofică cu care ne confruntăm în clipa de față este tocmai aceasta: putem opta fie pentru o filosofie critică care va avea forma unei filosofii analitice a adevărului în general, fie pentru o gândire critică care va lua forma unei ontologii a nouă înșine, a unei ontologii a actualității”[3].

Ideea de ruptură totală dintre modernitate și postmodernitate, cea de-a doua soluție propusă pentru a rezolva aporiile implicate în binomul modernitate-postmodernitate este teoretizată de majoritatea filosofilor numiți „postmoderni” al cărui șir începe cu Nietzsche și continuă cu Wittgenstein, Heidegger, Gadamer, Derrida etc. Pe de o parte, acești filosofii dezvoltă o atitudine nihilistă față de ideile și valorile modernității, punându-le sub lupa unei necruțătoare critici; pe de altă parte, filosofii postmoderni propun alte teorii asupra gândirii, alternative la teoria caracteristică modernității, cum ar fi de pildă, *teoria intenționalã a gândirii* elaborată de Husserl și continuată, de Heidegger, Gadamer, Ricoeur sau Merleau-Ponty, care sunt adepți ai „gândirii fenomenologice sau continentale”, ori de *teoria tranzitivă a gândiri* inițiată de Frege și continuată de Russell, Wittgenstein, Austin, Searle sau Strawson, care sunt adepți ai „gândirii analitice”. În sfârșit, acești filosofi postmoderni propun construcții teoretice sistemice, diferite de gândirea modernă obsedată de sistem, folosind o altă rețea de cuvinte fundamentale decât cele specifice modernității precum angoasă, *Dasein*, temporalitate, intuiție eidetică, structură, intenționalitate, psihanaliză, refulare, inconștient, luptă de clasă, hermeneutică, gândire slabă etc.

Vom ilustra ideea că între modernitate și postmodernitate există o ruptură totală prin ceea ce

1. *Ibidem*, p. 78

2. *Ibidem*, pp. 81-82.

3. *Ibidem*, p. 88.

Paul Ricoeur numea, în vol. *De l'interprétation*. *Essai sur Freud,* „școala suspiciunii"[1] cu referire la triada Nietzsche-Freud-Marx, gânditori pe cât de depărtați prin interese de cunoaștere ori metodă, pe atât de apropiați în ce privește atitudinea față de tradiție și modernitate. Ceea ce-i unește pe cei trei gânditori cu formații total diferite[2] a fost atitudinea lor comună de „dezvrăjire a lumii" (expresia în aparține lui Max Weber), adică de demascare și de demitizare a presupozițiilor gândirii moderne, în mod special ideea că natura umană se identifică cu rațiunea.

Marx de pildă, susține că societatea omenească nu se coagulează nici în jurul rațiunii și nici al ideilor pure. Omul trebuie definit ca un constructor de unelte și nu doar ca ființă rațională. Baza economică și interesul de a supraviețui prin muncă constituie punctul din care trebuie plecat pentru a înțelege omul. Sistemul de idei, „suprastructura", identificată de Marx cu ideologia, este susținută de această bază economică. Ideile nu nasc din idei, așa cum suntem încredințați de tradiție, ci din condițiile reale de viață ale oamenilor care se conduc după interese economice dure și de legea luptei de clasă, realități mascate de ideologie, adică de sistemele de idei produse de cei care dețin bogăția și puterea în societate. Știința, arta, religia nu produc, cum suntem manipulați să credem, idei neutrale ale lumii în care trăim, ci sunt forme mascate de perpetuare a inegalităților dintre oameni. Prin urmare, nu suprastructura de idei produce baza, cum credeau modernii, ci invers, condițiile economice obiective de viață produc ideologii, adică reprezentări ale unei conștiințe false.

Asemănările dintre Nietzsche și Freud sunt, în privința programului „dezvrăjirii lumii" de-a dreptul uimitoare. Așa cum argumentează Leonid Dragomir[3], cei doi gânditori au descoperit *omul psihologic* care l-au înlocuit pe *omul metafizic* din lumea grecității, pe *omul creștin*, din lumea Evului Mediu, și pe *omul modern*, omul luminilor și al rațiunii. Omul psihologic este omul real, adică o ființă corporală care face parte din natura. Ceea ce se află în interiorul corpului se manifestă, într-un mod subtil și greu de cunoscut, la nivelul conștiinței. Din acest punct de vedere, conștiința este o reprezentare greșită a corpului. Așa se explică de ce „suspicioșii" plasează corpul în poziția unui termen prim, explicativ, argumentând că sufletul nostru este atins în mod iremediabil de valorile corpului. Corpul este amoral, adică acționează în absența normelor și valorilor morale, iar conștiința nu-i poate schimba natura materială. Astfel, ideea de splendoare a vieții este eliminată, iar poziția optimistă a progresului și a perfecționării lăuntrice a omului este abandonată. Ființa umană este o ființă tragică, iar tragismul ei provine din faptul că răul, pe care creștinii îl atribuiau Diavolului, iar modernii prejudecăților și lipsei de educație, se află în noi. Răul ne este constitutiv și noi nu avem șansa de a scăpă de el. Suntem prizonierii acestui rău, iar ideea de liber arbitru este, în cel mai bun caz, chestionabilă. Regulile fundamentale de comportament își au izvorul în sfera irațională a minții noastre, respectiv în inconștientul dominat de sexualitate, violență și cruzime. Suntem, spune Nietzsche, oameni ai resentimentului. Viața nu este sub controlul nostru și prin urmare, rațiunea este un mit ce trebuie denunțat fără cruțare. Aparatul psihic, înțeles ca o sursă a dorințelor noastre nemărturisite, legate de instinctul de conservare și de reproducere, ia locul rațiunii. În locul acesteia, Freud introduce în psihologie

1. Paul Ricoeur, *De l'interprétation*. *Essai sur Freud,* Paris, Édision du Seuil, 1965.

2. Nietzsche a fost clasicist şi filosof, Freud a fost medic interesat de tratarea unor boli psihice, în mod special a nevrozelor, Marx a fost avocat şi economist.

3. A se vedea, *Nietzsche şi Freud. Un eseu asupra ideii de inconştient*, Bucureşti, Editura Trei, 1996, în mod special, Partea a III-a, *O perspectivă cultural istorică*, pp. 137-193.

o serie de concepte precum inconștient, mecanisme de apărare, acte ratate și simbolistica viselor pentru a explica cum dorințele refulate sunt principala sursă a nevrozelor.

Nietzsche pare a fi, în raport cu alți filosofi care au luat în colimator modernitatea, de o radicalitate fără seamăn. În locul subiectivității transcendentale, idee centrală în gândirea modernă, Nietzsche așează individul uman, viu, dotat cu voință de putere și cu dorința irepresibilă de a-și impune punctul *propriu* de vedere asupra vieții. Voința de putere creează valori, adică puncte de vedere personale în funcție de care se aliniază fenomenele lumii. Noi nu trăim în lumea lucrurilor, ci a valorilor impuse de cei care sunt puternici. În numele individului, cel care propune valori vieții, ideea de natură umană definită prin rațiune este contestată de Nietzsche în numele corpului. Corpul este cel care propune interpretări lumii și, în raport de nevoile lui, lumea în care noi trăim este o lume a valorilor. Regula după care trăiește și se mișcă corpul este voința de putere. Lumea omenească trebuie văzută ca terenul în care se confruntă voințele de putere ale indivizilor. În cadrul acestei confruntări se produc sisteme de valori morale ce pot fi împărțite în două mari categorii: „morala stăpânilor" a celor care au voința puternică și impun reguli celorlalți și „morala sclavilor" cei care se supun regulilor. Corpul posedă, așadar, o rațiune proprie pe care o impune, cu forța vieții, conștiinței, spiritului. „Marea rațiune" este corpul care determină „mica rațiune", spiritul, conștiința, văzută ca un instinct ce a învins în luptă cu celelalte instincte, datorită rătăcirilor istorice generate de izbânda „moralei sclavilor".

Socrate este responsabil de inversarea raportului firesc dintre viață și gândire, inspirând o atitudine de *decadența*, adică de slăbire a instinctelor care susțin viața prin apel la justificări care au aparența universalității, dar care în realitate îi făceau *doar* lui un serviciu pentru că era „plebeu și urât". Socrate și Platon au inversat raporturile naturale dintre corp și suflet prin cunoscutul comandament, enunțat în dialogurile *Banchetul și Phaidros* , „sufletul comandă, corpul se supune". Ei au inventat tirania rațiunii și au creat ideea de „lume în sine", accesibilă doar lor, dublând în mod inutil singura lume reală, cea corporală, a vieții. Filosofii și teologii, în mod interesat, au continuat această linie greșită care și-a propus „să amelioreze omul prin valori", susținând că lumea reală este o iluzie și că lumea adevărată este „dincolo" de individ și inaccesibilă lui. Or, lumea adevărată a filosofilor și teologilor nu este decât o banala „fabulă" a dihotomiilor închipuite: esență-fenomen, lume fenomenală-lumea reală etc.[1].

Dincolo de această critică a rațiunii în numele corpului, ca purtător de viață și de voință de putere, trebuie reținut că Nietzsche este cel care a trasat aliniamentele atitudinii nihiliste, una dintre coordonatele fundamentale de raportare a postmodernității la modernitate. Propoziția fundamentală a nihilismului a fost exprimată de Nietzsche în enunțul „Dumnezeu este mort"[2].

1. A se vedea, Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolilor sau cum se filozofează cu ciocanul,* traducere de Alexandru Al. Şahighian, în mod special, „Problema lui Socrate", „Raţiunea în filosofie"şi Cum a juns în sfârşit „Lumea adevărtă" o fabulă, în vol. Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă, Genealogia moralei, Amurgul idolilor*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, pp. 459-471.

2. „Nebunul – N-aţi auzit de acel nebun care ziua în amiaza mare aprinsese un felinar şi alerga prin piaţă strigând neîncetat: «îl caut pe Dumnezeu! Îl caut pe Dumnezeu"». Cum acolo se aflau mulţi care nu credeau în Dumnezeu, fu întâmpinat cu hohote de râs. Oare s-a pierdut? spuse unul. S-a rătăcit ca un copil? spuse altul. Sau stă ascuns? Se teme de noi? S-a urcat pe o corabie? A emigrat?...Nebunul sări drept în mijlocul lor şi îi străpunse cu privirea. «Unde a plecat Dumnezeu? strigă el. Am să vă spun eu! Noi l-am ucis – voi şi eu! Noi toţi suntem ucigaşii lui!...Dumnezeu a murit! Dumnezeu rămâne mort! Şi noi l-am ucis! Cum să ne consolăm noi, ucigaşii ucigaşilor?» *cf*. Friedrich Nietzsche, Știința voioasă, traducere de Liana Micescu, traducerea versurilor de Simion Dănilă, în vol. Friedrich Nietzsche, *Știința*

Această propoziție radicală (a se remarca prezentul continuu „este") are drept consecință nașterea nihilismului definit de Nietzsche însuși astfel: „Ce înseamnă nihilismul? *Faptul că valorile cele mai înalte se devalorizează.* Lipsește scopul. Lipsește răspunsul la întrebarea: «De ce?»"[1].
Prin urmare, nihilismul se referă la devalorizarea valorilor înalte, legate de Dumnezeu și de postularea existenței sale. El face posibilă reorganizarea vieţii omului după moartea lui Dumnezeu. „Devalorizarea valorii supreme" implică un proces de revalorizare a valorilor plecând de la noua noastră condiţie umană. Pe de altă parte, această revalorizare implică *deconstrucția* și rescrierea tradiţiei. Nietzsche arată că nihilismul posedă două momente legate între ele. Un moment *de luciditate* care constă în asumarea libertăţii și adevărului a ceea ce suntem noi, ca realitatea corporală, după "moartea lui Dumnezeu". Menținerea trează a acestei lucidităţi se realizează prin „dezvrăjirea" lumii de credințe și atitudini magice. Un moment *de construcție*, pozitiv, care implică reconstrucția valorilor în raport de o lume total desacralizată, căci propoziția „Dumnezeu este mort" nu vizează doar învăţătura creștină, ci și apariţia lui Dumnezeu travestit în Raţiune, Spirit, Progres, Știinţă etc. Prin urmare, în acest sens constructiv omul trebuie să învețe să trăiască într-o lume fără un sens și un scop prestabilite. Mitul exprimat de întreaga cultură occidentală în expresia „suntem divini!" nu mai are nici o susținere și, prin urmare, moartea noastră este inevitabilă și reprezintă non-sensul absolut. Nihilismul constructiv afirmă *viața,* adică *șansa noastră* de a fi ceea ce suntem. Omul trebuie să exploreze această condiție a libertății totale, el pleacă de la sine în această aventură, pentru a se reîntoarce tot la sine. Aceasta este, simplificând lucrurile didactic, și sensul metaforei lui Nietzsche: „eterna reîntoarcere a aceluiași".
Trebuie spus clar că în spatele atitudinii critice a „școlii suspiciunii" s-au aliniat majoritate filosofilor și umaniștilor (sociologi, psihologi, lingviști, istorici și teoreticieni ai artei și culturii) care au continuat și continuă și în momentul de față critica (post)modernității. În rândul acestei critici se înscriu toate teoriile limbajului abordat semiotic, semantic, pragmatic ori generativ, structuralismul și post-structuralismul, deconstructivismul, psihanalizele non-freudiene, neo-marxismul, analizele feministe și abordările de gen, post-colonialismul și studiile culturale, critica societății de consum și hiperconsum însoțită de „ideea pierderii realității" etc. Multitudinea perspectivelor de critică a modernității ne indică faptul că atitudinea postmodernă a ajuns la un stadiu în care se chestionează chiar pe ea însăși. Expresiile des uzitate în ultima vreme, precum „post-post-modernitate", "trans-postmodernitate", „meta-postmodernitate" „hiper-posmodernitate" indică viteza cu care are loc critica de sine a postmodernității însăși și, deopotrivă, lipsa noastră de instrumente conceptuale și teoretice de a înțelege propria noastră viață plasată într-un ritm al unor schimbări de neoprit. Formele actuale de autocritica post-postmodernă cuprind o serie de analize ale habitatului mental al omului aflat în schimbări de viață atât de rapide și radicale, încât cu greu mai putem vorbi acum despre „*homo sapiens*", idee necontestată nici de cei mai radicali critici „clasici" ai (post)modernității. Vorbim astăzi, din ce în ce mai mult despre schimbări de structură în interiorul umanității însăși, chiar de o substituire a unor dispoziții fundamentale ale lui „*homo sapiens*" cu noi achiziții de comportament specifice unor „*homo videns*", care fac parte dintr-o generație de „nativi digitali" sau a unor „*homo zappiens*" ai „generației app". Caracteristice pentru acest punct de vedere sunt cercetările unor autori precum Giovanni Sartori, Alan Bloom,

voioasă, Genealogia moralei, Amurgul idolilor, ed. cit., pp.129-130.

1. Friedrich Nietzsche, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*, traducere și studiu introductiv de Claudiu Baciu, Oradea, Editura Aion, 1999, p. 9.

Howard Gardner sau Francis Fukuyama, care consideră că revoluția multimedia concretizată în predominanța imaginii asupra cuvântului, a realității virtuale față de realitatea natural-perceptuală, a „aplicațiilor" în dauna efortului personal, produc schimbări de proporții în modelarea experiențelor fundamentale ale lui *homo sapiens*. Ce înseamnă, de pildă, revoluția multimedia în viața noastră? „Revoluția multimedia este, prin premisa ei tehnologică, revoluția digitală. Iar elementul distinctiv al lui *going digital,* al «existenței digitale» (…) este faptul de a ne modifica radical «situarea în lume»[1]. Această frază condensează, între mulți autori ai fenomenului, și opinia lui Giovanni Sartori despre noua condiție a lui *homo sapiens* care-și modifică „situarea în lume", în urma noilor experiențe în care imaginea, prin prezența dominantă a ecranului, începe să substituie cuvântul. A avea experienţă, susține Sartori, înseamnă a căuta și a elabora un sens al comportamentului personal în acord cu feluritele contexte de viață. Or, habitatul mintal al lui *homo sapiens*, constituit dintre șir de nenumărate experiențe legate de simboluri și abstracții, de cuvântul scris și de o activitate rațională constituită pe folosirea argumentării în toate împrejurările vieții, tinde să fie înlocuit de habitatul mental al lui *homo videns* care este constituit prin dominația imaginii și a realității multimedia. Televiziunea este, în opinia lui Sartori responsabilă de această schimbare radicală pentru că, unul dintre automatismele gândirii noastre, constă în credința că „imaginea nu minte". Avem o încredere „oarbă" în ceea ce vedem. Numai că ea nu ne spune nimic despre cauze, ci se adresează *doar* sensibilității noastre, inhibând funcțiile cognitive și critice ale minții. Or, imaginile televiziunilor dezinformează mai mult decât informează, întrucât imaginile sunt fotomontaje. Selecţia imaginilor care produc o substituire a realităţii „de la faţa locului" este o procedură curentă. Acest primat al vederii (imaginii) sărăcește cunoașterea și, totodată, slăbește capacitatea noastră de a gestiona viaţa socială. Gândirea abstractă este înlocuită de limbajul perceptiv, concretizat în imagine și sărăcit de semnificaţii. *Homo videns* practică gândirea zeamă-lungă sau post-gândirea care se fundează pe credulitate și superstiţie.

În același sens se îndreaptă și cercetările lui Alessandro Baricco care vorbește despre „barbari", numele noilor generații de tineri care se dezinteresează de trecut și de valorile în care s-a dezvoltat umanitatea secole de-a rândul[2]. Nume de „barbar" nu are însă conotații peiorative, fiind folosit prin analogie cu goții care au cucerit Roma, purtători ai unei alte culturi și ale unor tabele de valori radical diferite de cele ale civilizației romane. Numai că „barbarii" actuali nu vin dinafară, precum goții altădată, ci sunt produsul vitezei schimbărilor lumii în care trăim și care se accentuează de la an la an. Ce este „barbaria"? Două lucruri trebuie reținute de la bun început. Primul: barbaria este asimilată cu ideea de mutaţie valorică în „spiritul vremurilor", adică în ceea ce este, la nivel de cadre de gândire și sensibilitate, dominant într-o epocă. A doua chestiune: despre „barbarie" ca mutație se vorbește din interiorul culturii europene, care a cunoscut mai multe mutații corespunzătoare marilor epoci sau curente artistice. Dar aceste mutații valorice s-au produs în interiorul tradiţiei instituite de Guttenberg, inventatorul tiparului și al culturii scrise. Barbarii de azi vin însă din exteriorul acestei tradiții. Astăzi susține Baricco, asistăm la o revoluţia copernicană în cunoaștere și în comportament. Cunoașterea este în interiorul reţelei; esenţa lucrurilor nu se află în adâncimea lucrurilor, ci la suprafaţa ei. A cunoaște înseamnă a face surfing, a naviga

1. Giovanni Sartori, *Homo videns. Imbecilizarea prin televiziune şi post-gândirea.* traducere din italiana de Mihai Elin, Bucureşti, Editura Humanitas, 2005, p. 158.

2. A se vedea, Alessandro Baricco *Barbarii. Eseu despre mutaţie,* Bucureşti, Editura Humanitas, 2009.

în reţea, motiv pentru care modul de a experimenta fenomenele vieții este radical schimbat[1].
Prin urmare, „barbarii" sunt copii și adolescenții lumii de azi. Ei sunt produsul culturii rețelei care a scăpat de sub control administrativ. Nu există minister al culturii rețelei și nici gardieni care să-i oprească evoluţia. În trecut, în perioada „pre-barbara", (modernă și postmodernă), arată Baricco, oameni se defineau prin *suflet*. A fi om înseamnă căutarea sensului vieţii plecând de la suflet și, în acest caz, omul e capabil de o tensiune care-l împinge dincolo de suprafaţa lumii și de sine însuși pentru a atinge un tărâm al profunzimii, al esenţelor, rezultat al efortului creativ. Spiritul și spiritualitatea sunt definitorii în înţelegerea lumii și vieţii omului. Ideea aceasta pare a fi identică cu istoria omului însuși. În realitate, susţine Baricco, unitatea om-suflet este un produs istorico-cultural. El este o creaţie a valorilor burgheziei care a învins în luptă cu valorile aristocraţiei definitiv în secolul al XIX-lea. Sufletul omenesc se face cu efort, cu măreţie, inteligenţă și gust. Totul e la îndemâna omului! Nimic nu e primit prin dar divin. Privilegiul este dat de muncă și nu de naștere. Important este ceea ce faci tu, ceea ce creezi și nu gradul nobiliar pe care l-ai moștenit. Libertatea e importantă pentru că ea permite accesul la profunzime. „Ritul profunzimii" pare a fi caracteristica acestei lumii cu rădăcini în romantism, perioadă ce coincide în filosofie cu Schopenhauer, iar în muzică cu Beethoven. Esenţialismul este nota dominantă. Baricco susţine că prin această grilă a fost recitită întreaga istorie a omului.
În schimb, „barbarii" vor să scape de *suflet,* pentru că este un concept pe care ei nu-l înţeleg. Ei caută sensul vieţii prin eliminarea sufletului. Acest fapt este de neînţeles și e scandalos pentru valorile culturii burgheze și romantice impuse definitiv odată cu secolul al XIX-lea. Activitatea lor este dizolutivă și corozivă prin lipsa de interes. Așa cum creștinii au lăsat monumentele antice în paragină din motive de credinţă religioasă, tot astfel cultura modernă și postmodernă este abandonată în principiile ei valorice fundate pe ideea sufletului și a consecinţelor ce decurg din acceptarea acestei idei. De fapt, „barbarii" sunt cei care atacă proiectul omului care vrea să se autodepășească pe sine, înlocuindu-l inconștient cu un alt proiect de om fundat pe relativismul total.
Metaforic vorbind avem două idei de om: omul „vertical" și „omul orizontal", interesaţi de tipuri distincte de experienţă. Între cele două idei există o fractură. Nu este vorba de o luptă, ci de un abandon. Lumea se îndreaptă către lipsa de scop sau dezinteresul pentru destinaţie. Metafora sufletului implica verticalitatea și călătoria minţii către „sus" către divinitate și „jos" către profunzimile sufletului. Or, „barbarul" a abandonat reflexivitatea și stilul de viaţă, iar viaţa pentru el este echivalentă cu favoarea distracției. Fiecare „barbar" gândește experienţa și elaborarea de sens în felul său. Se trece oarecum de la sensul unic la sensul multiplu obţinut prin sisteme pasagere generatoare de mișcare și accelerație: se trece astfel de la un punct la altul așa cum surferul găsește valul pentru a se mișca prin energia degajată de valuri. Trebuie spus clar, în acest context, că motorul de căutare „Google", cea mai importantă invenţie după Guttenberg, este pe deplin asimilat de habitatul mintal al „barbarului". Mai precis, susține Baricco, cea de-a doua revoluție copernicană după cea a (post)modernității, revoluția informației, și-a găsit în „barbar" un agent fidel. Principiul în jurul căruia s-a organizat Google ne plasează în chiar inima modului de a gândi al „barbarului": valoarea unei informaţii este cantitativă și ţine de numărul de accesări ale celor care caută informaţia respectivă. Linkul, care a schimbat modul de gândire (post)modern este instrumentul de lucru al „barbarului". Cum se știe, motoarele de căutare, organizate în

1. *Ibidem*, p. 107.

conformitatea cu numărul de accesări, au reformulat ideea de calitate. Cota de comunicare este principiul după care este organizată informaţia, ceea ce implică faptul că valoarea unei idei nu este dată de conținutul intrinsec al ei, ci de istoria căutării ei pe internet. Istoria nu înseamnă fapte semnificative petrecute între trecut, ci înseamnă interesul internauților care poate fi calculat statistic. Stabilirea unei valori nu se realizează prin confruntarea de resurse teoretice diverse pentru a extrage apoi o concluzie întemeiată. Einstein, de pildă, este cel mai mare savant nu pentru a creat teoria relativității, ci pentru că este cel mai des citat de către fizicieni.

Revoluţia produsă de Google este din plin asimilată de barbari și de mutația produsă la nivel de habitat mental. „Această mutaţie se sprijină pe doi stâlpi fundamentali: o idee diferită despre ce este experienţa și o dislocare diferită a sensului în ţesutul existenţei. Acesta e miezul chestiunii, restul fiind doar adunare de consecinţe: suprafaţa în locul profunzimii, viteza în locul reflecţiei, secvenţele în locul analizei, surfingul în locul aprofundării, comunicarea în locul experienţei, *multitasking*-ul în locul specializării. O demolare sistematică a întregului instrumentar mental moștenit de la cultura romantică și burgheză al secolului al XIX-lea. Până la punctul cel mai scandalos: laicizarea bruscă a oricărui gest, atacul frontal asupra sacralităţii sufletului”[1]. Noile media produc, fără îndoială, mari corecții *Weltanschauung*-ul (post)modern și există multiple studii recente care surprind mecanismele de trecere la un nou *Weltanschauung*-ul generat de lumea digitală și de folosirea (în viitor) a aplicațiilor în toate domeniile de activitate, inclusiv în producerea artei identificată tot mai mult cu jocul și distracția.

Fără să intrăm în amănunte trebuie spus, pe scurt, că folosirea aplicațiilor produce remodelări în structura de personalitate a omului. Astfel, Howard Gardner și Katie Davis, după o serie de analize statistice intergenerației, realizate în rândurile „imigranților digitali” (utilizatorii tehnologiei digitale formați în mediul analogic, specific valorilor culturii scrise) și ale „nativii digitali” (utilizatorii crescuți în exclusiv în valorile mediul digital și a mediilor sociale), consideră că utilizarea pe scară largă a aplicaților produce schimbări evidente în ceea ce privește datele interne ale conștiinței: formarea identității, a percepției propriei intimități și imaginației[2].

6. Descoperirea artei şi naşterea filosofiei artei în modernitate

Cunoașterea elementelor care se intersectează în sistemul de rețele conceptuale și de valori ale *Weltanschauung* (post)modern este absolut necesară pentru a înțelege dezbaterile actuale din domeniul istoriei și teoriei artei, a filosofiei artei și a filosofiei trăirii estetice[3]. Trebuie spus clar că aceste discipline sunt un produs al *Weltanschauung*-ului modern și că, în sens propriu, putem vorbi despre ele doar din momentul în care a fost elaborat conceptul de „arte frumoase” și, corelativ, conceptul de estetică. Acest lucru a avut loc în modernitatea timpurie, când s-a a renunțat la conceptul sincretic de „arte liberale” specific premodernității și, începând cu Descartes, arta a fost diferențiată treptat de știință, ca domeniu distinct al culturii, ce se conduce după reguli proprii

1. *Ibidem*, p. 203.

2. Howard Gardner, Katie Davis, *Generația App Cum navighează tinerii prin universul digital al identității, intimității si imaginației*, Bucureşti, Editura Sigma, 2015 în mod special cap. 4, *Identitatea personală în epoca aplicațiilor și cap.* 7, *Concluzie: Dincolo de Generația App,* pp. 60-92 și 155-198.

3. O bună ilustrarea a corelației modernitate-postmodernitate la nivelul teoriilor asupra artei este tratată de o serie de lucrări ale esteticianului Dan-Eugen Raţiu. A se vedea, în mod special, Dan-Eugen Raţiu, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2001.

de creație și evaluare[1]. Odată cu despărțirea științelor, ca opere de cunoaștere a minții, de arte, ca opere ale imaginației, ideea de arte liberale este abandonată. Heidegger însuși face în mod explicit legătură dintre *Weltanschauung*-ul modern și filosofia artei.

„Gândirea umană (ceea ce aici înseamnă forțele plăsmuitoare ale omului) devine legea fundamentală a lucrurilor înseși. Începe subjugarea lumii prin cunoaștere și acțiune. Nu numai atât prin proporțiile ei, ci în primul rând prin stilul ei, ea este cu totul alta decât până acum. Comerțul și economia devin forțe specifice aflate în strânsă corelație cu nașterea *tehnicii*, care este altceva decât invenția și utilizarea tradițională a uneltelor. Arta devine totodată modalitatea normativă a liberei dezvoltări de sine a creației umane și, deopotrivă, o modalitate specifică de subjugare a lumii pentru ochi și ureche. Omul liber-creator care se împlinește în creație, *geniul*, devine lege pentru ființa umană autentică. Dar și receptarea artei, felul și proporțiile în care ea este cultivată sunt determinate, și ele, în primul rând de facultatea de judecare a omului ce se sprijină doar pe ea însăși, deci prin *gust*"[2]. Asupra acestor mecanisme culturale de trecere de la artele liberale la artele frumoase ne vom opri în capitolul următor.

1. „Oamenii au obiceiul ca, de fiecare dată când observă vreo asemănare între două lucruri, să atribuie amândurora, chiar acolo unde diferă între ele, ce au descoperit a fi adevărat despre unul. Astfel, comparând eronat ştiinţele, care sunt opera de cunoaştere a minţii cu artele, care cer un anumit exerciţiu şi o predispoziţie a corpului, şi văzând că artele nu trebuie învăţate toate deodată de acelaşi om, devenind mai uşor un bun meşteşugar acela care exercită una singură, deoarece este greu ca aceleaşi mâini să se poată deprinde să mânuiască şi coarnele plugului şi ale citerei, sau alte lucruri tot atât de diferite, au crezut la fel şi despre ştiinţe" (Rene Descartes, *Reguli utile şi clare pentru îndrumarea minţii în cercetarea adevărului*, *ed. cit.*, p. 7.)

2. Martin Heidgger, *Sistemul filosofic şi constituirea lui în epoca modernă, ed. cit.*, p. 547.

Capitolul II

CLASIFICAREA ŞI SISTEMUL ARTELOR ÎN MODERNITATE ŞI POSTMODERNITATE. ARTE LIBERALE, ARTELE FRUMOASE, ARTE „SCENICE”

1. Clasificare, definiţie şi *Weltanschauung*

Weltanschauung-ul modernității, despre elementele căruia tocmai am vorbit, și-a lăsat amprenta și asupra sistemului de clasificare al artelor. Trecerea de la o anumită viziune asupra lumii la alta a implicat, pe lângă o schimbare de „mediu cultural”, și o schimbare a raportării față de artă prin definiție și clasificare. Teoreticienii au început să-și explice felul de a fi al artei prin noii ochelari ai modernității, ceea ce a avut drept rezultat un nou tip de definiție și, în lumina acestuia, un nou sistem de ierarhizare și valorizare a practicilor artistice. Vedem astfel că definirea și clasificarea sunt două operații ce se sprijină reciproc și își dobândesc laolaltă raportarea din prejudecățile *Weltanschauung*-ului din care iau naștere. Vom lăsa problema definiției operei de artă pentru capitolul următor, urmând ca acum să pregătim terenul prin explorarea diverselor sisteme de clasificare a artelor. Ne vom concentra asupra nașterii sistemului de clasificare al artelor frumoase în modernitate, privit în comparație cu sistemul premodern al artelor liberale. Pe baza acestei comparații, vom schița totodată și o nouă posibilitate postmodernă de sistematizare a artelor în funcție de felul în care are loc substituția de mundaneitate pe care am pus-o în primul volum al acestei lucrări pe seama farmecului și a seducției operei de artă. Dacă în Antichitate, întrebarea principală care se punea privitoare la artă era „*Ce este arta?*”, în Modernitate, odată cu viziunea mecanicistă asupra naturii, principalele preocupări ale gânditorilor s-au centrat asupra întrebării „*Cum este arta?*”. Pe această cale, s-a făcut trecerea de la un tip de definire a artei la altul – de la sistemul de clasificare al artelor liberale la sistemul de clasificare al artelor frumoase. Ceea ce numim astăzi „arte frumoase” nu erau, înaintea epocii moderne, grupate într-o categorie aparte, ci „erau împrăștiate printre diferitele științe, meșteșuguri și ale activități umane de natură cât se poate de diferită”[1]. Deși există discuții privitoare la statutul artelor încă din secolul al XVII-lea, abia în secolul al XVIII-lea un număr de arte s-au detașat și au format nucleul de practici artistice pe care astăzi îl numim „arte frumoase”[2]. Așadar, noi încă mai folosim astăzi un sistem de clasificare a artelor care, la scară istorică, este de dată foarte recentă. Apariția lui este pusă de majoritatea criticilor în legătură cu publicarea cărții abatelui și filosofului francez Charles

1. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 12, nr. 4 (Oct., 1951), p. 508.

2. *Cf.* Robin George Collingwood, *The Principles of Art,* Oxford, Oxford University Press, 1938, pp. 5-7.

Batteux, *Artele frumoase reduse la un singur principiu*[1], în anul 1746. După cum vom vedea însă, poziția lui Batteux în ceea ce privește artele frumoase nu este nici pe departe atât de inovativă pe cât pare la prima vedere, fiind pregătită de o serie întreagă de dispute culturale în lumea intelectuală franceză. Ea joacă însă un rol central în istoria filosofiei artei mai ales datorită modului în care a fost receptată și s-a impus ca metodologie generală de clasificare a artelor. Deși modul în care grupăm diversele arte pare astăzi de la sine înțeles, el a fost astfel dintotdeauna[2]. De fapt, la o privire mai atentă, artele frumoase nu au constituit niciodată un sistem cu adevărat încheiat. Timp de mai bine de un secol, criticii de artă, literații și filosofii au dezbătut îndelung aceste noțiuni la sensul cărora noi aproape că nici nu mai reflectăm în practica artistică de zi cu zi. Rezultatul acestor dezbateri reflectă însă „condițiile culturale și sociale specifice acelor timpuri"[3], adică ale secolelor timpurii ale modernității. De aceea, nu ar trebui să fie surprinzător faptul că sistemul artelor frumoase nu și-a menținut prea mult timp o formă stabilă, într-o epocă atât de orientată spre auto-critică și schimbare cum este cea (post)modernă. Majoritatea gânditorilor sunt de acord că sistemul artelor frumoase a funcționat în forma sa inițială până spre jumătatea secolului XIX, urmând să intre într-un proces de dezintegrare accentuat odată cu apariția noilor forme artistice și a curentelor avangardiste[4] de la începutul secolului XX. Cu toate acestea, a existat un consens cvasi-unanim în ceea ce privește „nucleul tare" al sistemului care este format din cinci arte principale: pictura, sculptura, desenul, muzica și poezia[5]. Deși interesul nostru teoretic este centrat pe artele vizuale, în acest capitol vom avea în vedere preponderent principiile de organizare ale conglomeratului de cinci arte frumoase care a fost acreditat de tradiția filosofică începând încă de la Kant.

În aceste condiții, scopul prim al capitolului de față este acela de a scoate la lumină, pe baza *Weltanschauung*-ului modernității pe care l-am discutat în capitolul precedent, acele elemente ce au predeterminat și perpetuat de-a lungul întregii epoci moderne redefinirea teoretică a sistemului artelor. Cu alte cuvinte, căutăm în primul rând acele mecanisme de gândire ce au făcut posibilă trecerea de la „artele liberale" la „artele frumoase". Odată expuse acestea, vom putea înțelege mai ușor atât gândirea modernă despre artă, cât și cea contemporană. Al doilea scop pe care îl avem este acela de a pune în lumină modul în care concepția despre artele frumoase a determinat, pe de o parte, confuzia dintre estetică și filosofia artei și, pe de altă parte, bagajul conceptual cu care teoreticienii artei au intrat în postmodernitate. În fine, al treilea scop pe care ni l-am propus este acela de a schița un sistem postmodern de clasificare al artelor pornind de la elementele teoretice (conceptele de farmec și seducție) pe care le-am discutat la începutul primului volum.

---

1. Charles Batteux, la data publicării celebrei sale cărți despre artele frumoase era profesor de retorică la colegiul fondat de Ioana I de Navarra în Paris. Ulterior, în anul 1750, a primit un post de profesor de filosofie antică (greacă și romană) Collège de France, unde a predat mai multe cursuri de filosofie a literaturii si de epicurism.

2. Noël Carroll, *Philosophy of art. A Contemporary Introduction,* London, Routledge, 1999, p. 22.

3. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 13, nr. 1 (Jan., 1952), p. 45.

4. *Ibidem*, p. 46.

5. „În acest sens mai larg, termenul «Artă» cuprinde, înainte de toate, cele cinci mari arte ale picturii, sculpturii, arhitecturii, muzicii și poeziei" (Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 12, nr. 4 (Oct., 1951), p. 497)

2. Revoluţia copernicană din sistemul artelor. Ideea modernă de „artă", plăcerea şi judecata de gust.

Primul lucru pe care-l putem observa este acela că, din mai multe puncte de vedere, modul de clasificare al artelor din Antichitate are o logică intrinsecă complet diferită de cea cu care suntem obișnuiți în sistemul modern al artelor frumoase. Spre exemplu, statutul artelor desenului era încă din Antichitate ambiguu: ele erau adesea plasate printre artele vulgare (mai ales sculptura și arhitectura), pe când ceea ce noi am numi științe (matematica, geometria, astronomia) erau plasate în rândul artelor liberale. Așadar, efortul unei resistematizări a artelor a necesitat, înainte de toate, niște modificări la nivelul mentalului colectiv, care s-au făcut doar treptat și ca urmare a disputelor intelectuale dintre cele mai importante state europene ale vremii: Franța, Anglia și Germania[1]. Fiecare dintre aceste culturi au avut rolul lor determinat în modelarea concepției moderne despre artă, motiv pentru care trecerea de la artele liberale la artele frumoase trebuie gândită având în vedere toate aceste contribuții.

Se poate considera că Franța este principalul mediu de cristalizare a clasificării moderne a artelor. Acolo s-a reflectat în secolele XVII-XVIII în special asupra statutului ontologic și sistematic al artelor frumoase, lucru ce a condus la forma „canonică" a sistemului artelor care și-a lăsat amprenta asupra întregii culturi europene. Nu se poate însă nega și influența Angliei în această chestiune, unde, deși problema statutului ontologic al artelor a fost marginală, s-au născut importante discuții privind experiența estetică și rolul „psihologic" al artei în procurarea plăcerii dezinteresate. În această privință, empiriștii englezi, începând cu Anthony Ashley Cooper, conte de Shaftesbury, și terminând cu David Hume, au jucat un rol central în dezvoltarea conceptului de gust, care a condus ulterior la nașterea esteticii și filosofiei artei ca discipline filosofice aparte. Pentru această din urmă realizare însă, a fost nevoie de intervenția decisivă a spiritului filosofic german, care prin *Aesthetica* lui Alexander Baumgarten, publicată în 1750, a deschis drumul gândirii despre artă în coordonatele filosofiei de sistem.

Pentru moment, ne vom opri doar asupra trăsăturilor generale de *Weltanschauung* necesare trecerii de la artele liberale la artele frumoase și vom face referiri în special la cultura franceză deoarece aici găsim primele dezvoltări ale subiectului pe terenul filosofiei artei. Deși vom face referiri și la „revoluția gustului" din Anglia, aceasta este, propriu-zis, un subiect de estetică și va fi cuprins într-o viitoare lucrare dedicată acestei discipline. Cât privește filosofia de sistem din Germania, asupra acesteia ne vom concentra în partea a III-a a acestei cărți, dedicată lucrărilor de referință, unde vom analiza modelul exemplar de sistem filosofic, anume sistemul dialectic hegelian.

a. Schimbarea atitudinii față de munca fizică

Privind spre epocile anterioare modernității observăm faptul că o trăsătură importantă a *Weltanschauung*-ului premodern în genere[2], care s-a reflectat și în gândirea despre artă, era disprețul arătat față de munca fizică și favorizarea muncii intelectuale. Din această cauză, secole la rând

1. „Abia la începutul secolului al XVIII-lea, în special în Anglia şi Franţa, s-au produs tratate amănunţite, scrise de şi pentru amatori, în care diferitele arte frumoase erau grupate într-o schemă sistematică bazată pe principii comune. În cea de-a doua jumătate a secolului, în special în Germania, s-a făcut următorul pas – acela incorporării al tratării comparate şi teoretice a artelor frumoase ca disciplină aparte în sistemul filosofic" (Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 13, nr. 1 (Jan., 1952), p. 44).

2. Când spunem *Weltanschauung* premodern ne referim totodată la Antichitate, Evul Mediu şi Renaştere.

a părut de la sine înțeles faptul că artele și îndeletnicirile oamenilor trebuie să fie clasificate în funcție de caracterul intelectual sau mecanic al efortului depus. Odată cu revoluția industrială a modernității și cu noile descoperiri științifice, această viziune a fost pusă la îndoială.

Am văzut deja, atunci când am discutat *Weltanschauung*-ul Renașterii, rolul important jucat de etica protestantă a ascezei prin muncă și modul în care stilul de viață protestant a început să schimbe raportarea oamenilor la muncă în genere. Munca fizică nu mai era privită în sine, ci doar ca mijloc în vederea unui alt scop. Ca urmare a acestei mentalități, începând cu secolul al XVII-lea, teoreticienii au început să își deplaseze privirea teoretică de la procesul de producție al unei opere, la scopul în vederea căruia aceasta era produsă. Cu alte cuvinte, ei și-au abătut gândul asupra experienței estetice în sine și asupra modului în care arta provoacă plăcere spectatorului – plăcere care a ajuns să fie văzută ca fiind scopul ultim al artelor.

Astfel, activitățile artistice nu au mai fost judecate în funcție de felul în care au luat naștere din mâinile artistului, ci în special după gradul de plăcere pe care îl oferă unui public educat. Spre exemplu, într-o catedrală, ca operă a arhitecturii, nu mai era văzută munca brută a sute de oameni, ci sublimul comunității cu divinitatea. Nu mai era văzut praful de pe hainele sculptorului, ci plăcerea pe care sculptura o trezea în mintea privitorului. Astfel, în vreme ce munca fizică își pierde statutul defavorizat, arta începe să-și caute un alt principiu de clasificare, iar acest fapt deja anunță necesitatea regândirii din temelii a sistemului de organizare al artelor.

b. Separarea artelor de științe

De una singură însă, schimbarea de mentalitate pe care tocmai am prezentat-o nu ar fi avut sorți de izbândă. Ea a fost însă susținută de o altă tendință modernă care a fost decisivă în reformarea sistemului artelor, anume abolirea ideii conform căreia arta este o formă de cunoaștere similară cu cunoașterea științifică[1]. De-a lungul întregii epoci premoderne, arta și unele dintre științe erau grupate împreună, acesta fiind și motivul pentru care sistemul artelor antice cuprindea și discipline pe care noi le-am trece la categoria „științe" fără nici o ezitare (cum este astrologia, de exemplu). Pentru antici, pur și simplu, distincția dintre artă și știință nu se făcea în coordonatele pe care noi le avem astăzi în minte deoarece ambele vizau un anumit tip de cunoaștere, fie ea practică – în cazul artelor – sau teoretică – în cazul științelor, diferența dintre aceste două tipuri de cunoaștere fiind dată doar de cantitatea de efort fizic implicată într-o anumită activitate „artistică".

Odată cu epoca modernă și cu accentul pus pe cunoașterea științifică sistematică și rațională, artele au devenit o simplă sursă de plăcere sau amuzament, ele țintind în primul rând de oferirea unei experiențe estetice plăcute spectatorului. În Franța secolului al XVII-lea s-a înaintat pentru prima oară ideea că producția artistică se bazează pe o facultate înnăscută specială, cu care doar puțini sunt înzestrați, și care poate fi numită „geniu", pe când inovațiile științifice se bazează pe acumularea progresivă de cunoștințe[2] și nu au foarte mult de a face cu talentul înnăscut. Din această perspectivă, știința devine condiționată doar de cât de sus te poți urca „pe

1. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 12, nr. 4 (Oct., 1951), p. 525.

2. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 13, nr. 1 (Jan., 1952), p. 19.

umerii giganților"[1] din istoria disciplinei tale, pe când, arta este o chestiune de creație spontană. Știința necesită muncă și exercițiu intelectual, pe când arta necesită geniu, spontaneitate pură și creativitate nemijlocită.

Primele semne ale acestei distincții între arte și științe au avut loc la nivel instituțional, prin înființarea diverselor academii franceze pe parcursul secolului al XVII-lea. *Academia franceză*, înființată de Richelieu în 1635, care se ocupa în special de lingvistică, poezie și literatură, a fost urmată înființarea unei *Academii Regale de pictură și sculptură* în 1648. *Academia franceză de științe* a fost înființată în 1666, an în care putem considera că, la nivel instituțional, artele erau deja separate de științe. Cu toate acestea, la nivel de mentalitate colectivă, a fost nevoie de multe eforturi pentru a susține și răspândi distincția astfel apărută în rândurile cărturarilor[2].

Necesitatea unei astfel de dezbateri în jurul distincției dintre arte și științe a dus la declanșarea *Disputei dintre antici și moderni* (fr. *Querelle des Anciens et des Modernes*), care a culminat în jurul anului 1690 și care a fost una dintre principalele dispute culturale ce au cristalizat concepția modernă despre artă. În cadrul acestei dispute, termenul de arte frumoase – inițial referindu-se la *artele desenului* din Renaștere[3], însă ulterior lărgindu-și sensul[4] – a ajuns să se impună în vocabularul literaților, filosofilor și oamenilor de cultură. Astfel, au apărut primele premise ale unei noi clasificări a artelor.

Tot în această perioadă apare și lucrarea numită *Biroul artelor frumoase (Le Cabinet[5] des Beaux Artes, 1690)*, semnată de Charles Perrault, „combatant" de seamă în *Disputa dintre antici și moderni*. În prefața ei sunt puse primele pietre de temelie ale sistemului artelor frumoase elaborat peste mai bine de jumătate de secol de Charles Batteux. De fapt, această carte a lui Perrault este o interpretare alegorică a celor opt picturi aflate în biroul unui *gentleman* al vremii (căruia îi și este dedicată lucrarea). Important însă pentru interesele noastre este faptul că, în prefața acestei lucrări, literatul francez critică sistemul antic al artelor liberale, enunțând necesitatea dezvoltării unui sistem al artelor care să aibă în centru „artele frumoase"[6]. Acest sistem ar cuprinde un număr de opt arte ce trebuie cultivate de un „om bun", adică de un om de societate: retorica, poezia, muzica, arhitectura, pictura, sculptura, optica și mecanica[7]. Optica și mecanica, enumerate în rândul „artelor frumoase" erau considerate astfel deoarece ajutau la înțelegerea jocului de lumini

---

1. Expresia este atribuită lui Newton şi comunica ideea că realizările ştiinţifice revoluţionare sunt făcute prin acumulare treptată de cunoştinţe, prin „urcarea pe umerii giganţilor" tradiţiei, astfel încât, odată ajuns la un anumit nivel de cunoaştere, să poţi vedea „mai departe" decât înaintaşii tăi.

2. O scurtă istorie instituţională a separării artelor de ştiinţe se poate găsi în Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 12, nr. 4 (Oct., 1951), pp 521-524.

3. Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, traducere şi note de Ştefan Crudu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1962, vol. I, p. 113.

4. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 12, nr. 4 (Oct., 1951), p. 524.

5. Deşi am fi tentaţi să traducem franţuzescul *cabinet* prin „ansamblu" – lucru perfect posibil având în vedere utilizarea cuvântului din acea vreme – am preferat traducerea prin birou deoarece nimic din conţinutul lucrării nu indică faptul că gânditorul francez ar fi avut în minte dezvoltarea unui sistem al artelor frumoase.

6. „După abandonarea acestei diviziuni [a celor şapte arte liberale *n. n*], s-a ales între acele arte care merită să fie iubite şi cultivate de un om de bine (honette homme), acelea pe care le-a considerat a fi în avantajul gustului şi a geniului celui care le-a pictat în biroul său. (Charles Perrault, *Le cabinet des beaux arts,* pp. 1-2).

7. *Ibidem*, p. 2.

și al mișcării necesare pentru celelalte arte[1], ele ajutau la înțelegerea „secretelor naturii" care trebuia redată de artele desenului[2]. Observăm astfel că, deși nu le-a separat total de științe, *Disputa dintre antici și moderni* a dus la conștientizarea necesității unui nou sistem al artelor, care să pună în centru concepte precum cel de *gust* și de *geniu*.

La aceasta au luat parte toți intelectualii francezi ai vremii, atrăgând încetul cu încetul și lumea intelectuală engleză. Noile descoperiri din știință arătaseră că, în ceea ce privește cunoașterea, Antichitatea a fost depășită de moderni, pe când, în domeniul artei, nimic nu arăta un progres major. Ba din contră, înclinația clasicistă a Renașterii sugera modernității timpurii, o oarecare superioritate a artei antice. Drept consecință a acestui paradox a apărut opinia că arta și știința au destine culturale complet diferite: prima are drept menire plăcerea privitorului, a amatorului de artă, pe când cea din urmă are drept menire cunoașterea.

c. Universalitatea (subiectivă) a judecății de gust

Ajungem astfel la cea de-a treia trăsătură de mentalitate de o importanță notabilă pentru sistemul modern al artelor, care a fost aceea că arta putea fi judecată de orice om educat, spre deosebire de știință care începea să devină din ce în ce mai specializată și mai greu de urmărit pentru publicul larg[3]. Cu alte cuvinte, aprecierea artei a fost încă de la începuturile epocii moderne făcută de pe pozițiile amatorului de artă, nu a artistului (cum era cazul, de exemplu, în Renaștere, când artiștii înșăși își teoretizau opera, ca în cazul lui Leonardo, a lui Vasari sau a lui Dürer).

Am văzut deja cum, în opera lui Perrault, apare ideea că artele frumoase sunt acelea care „merită să fie iubite și cultivate de omul de bine". Această idee apare în majoritatea „ghidurilor de bună creștere" de la începutul secolului al XVIII-lea, unde omul „de societate" este acela care își cultivă gustul estetic și rafinamentul artistic. Urmarea acestei mentalități este aceea că, până în zilele noastre, principalul punct de vedere adoptat de criticii de artă este cel al spectatorului (adică al amatorului de artă, al omului de gust)[4], mai degrabă decât cel al artistului creator. Așa stând lucrurile, la începutul secolului al XVIII-lea, gustul estetic a început să fie privit ca o facultate universal umană, urmând să fie teoretizat exemplar de empiriștii englezi și de filosofii de sistem germani (Kant, Fichte, Hegel, Schopenhauer). Astfel, oricare individ educat a început să fie considerat capabil de a emite judecăți privitoare la valoarea operelor de artă, iar arta a început să se adreseze *tuturor oamenilor*, nu numai unui grup restrâns de specialiști. Încetul cu încetul, arta a alunecat spre zona plăcerii – scopul ei fiind acela de a oferi o experiență estetică plăcută spectatorului, iar pretențiile ei de cunoaștere devenind secundare sau chiar absente. Cu toate acestea, se mai pot găsi urme ale unei anumite cunoașteri estetice la Kant, de exemplu, prin conceptul de *idee estetic*ă[5], însă aceste poziții devin din ce în ce mai excentrice la nivelul mentalității colective.

---

1. *Ibidem*, p. 3.

2. *Ibidem*.

3. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 13, nr. 1 (Jan., 1952), p. 44.

4. „Originea esteticii moderne în criticismul amator ar putea explica în mod adecvat de ce operele de artă sunt, până în zilele noastre, analizate de esteticieni din punctul de vedere al spectatorului, cititorului sau ascultătorului, mai degrabă decât din perspectiva artistului creator" (*Ibidem*).

5. „Printr-o idee estetică însă eu înţeleg acea reprezentare a imaginaţiei care dă mult de gândit" (Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare,* Bucureşti, All, 2007, p. 261).

Interesant este însă faptul că, cel puțin la nivel de teorie, artele frumoase nu au fost niciodată despărțite complet nici de cunoaștere și nici de domeniul eticului.

•••

Pentru a apărea ideea unei facultăți a gustului ce poate fi educată și care facilitează posibilitatea aprecierii artei de către oricine, era nevoie de celelalte două trăsături de mentalitate enunțate până acum: arta trebuia separată de munca fizica din procesul de creație, și trebuia distinsă de știință în ceea ce privește scopul și mijloacele de îndeplinire a acestuia. Dacă s-ar fi păstrat disprețul față munca fizică, atunci criteriul de distingere al artelor probabil ar fi vizat, în continuare, actul creator mai degrabă decât experiența estetică; dacă arta nu ar fi fost desprinsă de știință, atunci nici nu am avea noțiunea că ea se adresează în mod special plăcerii. La o privire mai atentă însă, aceste trei idei au dat naștere unui sistem al artelor ce are în chiar inima sa un paradox: *arta necesită o facultate specială a sufletului pentru a fi produsă – anume geniul –, dar poate fi apreciată de oricine;* știința, *pe de altă parte, nu necesită nici o facultate specială pentru a fi produsă, dar poate fi apreciată doar de specialiști.*

Acest paradox a trecut neobservat un timp îndelungat, dar a subminat încetul cu încetul întregul edificiu al artelor moderne. De aceea, atunci când el a devenit evident odată cu regândirea tradiției propusă de postmodernitate, pe ordinea de zi a filosofilor a ajuns sarcina unei regândiri a conceptului de „arte frumoase" sau chiar înlocuirea lui cu altul care să se încadreze mai bine în peisajul conceptual al zilelor noastre. Până la un astfel de demers însă, trebuie însă să analizăm cu atenție sistemul artelor frumoase în forma sa „canonică", apărută la Charles Batteux, pentru a putea înțelege traiectoria gândului privitor la arte și la tehnicile artistice din contemporaneitate. În măsura în care postmodernitatea constituie atât un punct de ruptură, cât și unul de continuare a tradiției, sistemul artelor frumoase joacă un rol esențial în înțelegerea stării actuale a artelor în genere.

3. Charles Batteux şi sistemul artelor frumoase.

Disputa dintre antici și moderni a deschis apetitul lumii intelectuale europene de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea pentru artă. Încetul cu încetul, în disputa privitoare la felul de a fi al artelor și la scopul lor pentru societate au început să intre nu numai literați și poeți, ci și filosofi și oameni din alte zone ale culturii. Deși acest fapt a creat un mediu propice gândirea unui sistem de clasificare a artelor, abia pe la jumătatea secolului XVIII, Charles Batteux „a făcut pasul decisiv în vederea [construirii] unui sistem al artelor frumoase"[1]. Deși s-a bazat pe argumente și idei deja populare în epocă[2], meritul său a fost acela de a reuși să închege elementele disponibile într-un sistem coerent care să poată explica împărțirea artelor după un unic principiu.

De altfel, însuși Charles Batteux, în debutul cărții sale recunoaște faptul că nu țintește decât o reducere a discuțiilor despre artă la un singur sistem, „imitând fizicienii care adună toate experiențele și fundează pe ele un sistem"[3] urmărind un singur principiu. Așadar, suntem în fața

1. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 13, nr. 1 (Jan., 1952), p. 44

2. *Ibidem.*

3. Charles Batteux, *Les beaux arts reduits à un même principe*, Paris, 1746, p. i.

unei paradoxale imitări a metodologiei științifice în vederea gândirii unui sistem al artelor care se vrea „clar și distinct”[1]. Faptul că o astfel de situație nu a trezit suspiciuni celor din epocă se poate motiva prin felul de a fi al *Weltanschauung*-ul modern centrat pe un model de cunoaștere sistematică inspirat din matematică și științele naturii. Or, taxonomia artelor era privită ca o sarcină de cunoaștere, deși artele însele țînteau plăcerea. Drept urmare, folosirea unui model „fizicalist” care să își aibă izvorul într-un principiu unic nu era deloc uimitoare pentru mentalitatea vremii, ci chiar necesară.

Arhitectura internă a operei lui Batteux este destul de simplă, ea tratând, pe rând, trei mari concepte – cel de imitație, cel de geniu și cel de gust. Principiul unic după care toate artele puteau fi sistematizate era acela al *imitației naturii*[2], înțeleasă însă într-un sens diferit de cel antic pe care l-am discutat deja în volumul I al lucrării de față. Acest nou sens poate fi apropiat de conceptul de reprezentare și de facultatea sufletului numită imaginație. Pe scurt, imitarea presupunea, pentru Modernitatea timpurie, reprezentarea naturii în imaginația geniului. Însă, cum orice încercare de definire implică un gen proxim și o diferență specifică, imitația nu oferă decât „genul proxim” al artelor, trăsătura lor comună, diferența specifică fiind dată de *scopul* în care imitația este făcută.

Din punctul de vedere al scopului în care au fost create, artele pot fi distinse trei mari categorii: primele sunt artele frumoase, care au drept scop plăcerea; a doua categorie de arte sunt cele ce au drept scop doar utilitatea și sunt numite de Batteux „arte mecanice”; în fine, cea de-a treia categorie este formată din acele pe care astăzi le numim „decorative”, în cazul cărora plăcerea se îmbină armonios cu utilitatea[3]. Dar, deși sunt expuse aceste principii generice de diferențiere între arte, adesea există interferențe între clase și, mai ales, între artele frumoase și sfera eticului, care poate fi subsumată utilului[4].

Așadar, nici în sistemul lui Batteux, artele frumoase nu priveau doar plăcerea pură, ci aveau și urme de utilitate, mai ales în ceea ce privește educarea spectatorului. Spre exemplu, poezia este o artă frumoasă ce țintește plăcerea estetică a spectatorului, însă, pentru a fi considerată perfectă, ea trebuie să fie însoțită de un mesaj etic și educativ adecvat. La fel și în cazul picturii și a celorlalte arte. Într-un fel, ele vizau, odată cu plăcerea spectatorului și educarea gustului acestuia, fapt ce trimite la o oarecare eterogenitate în clasificarea artelor despre care vom discuta mai multe în următorul paragraf.

Dintre toate cele trei categorii de arte, doar cele frumoase fac obiectul explicit al tratatului lui Batteux, însă putem intui și modul în care celelalte categorii de arte erau gândite. Artele mecanice erau acelea „care au drept obiect nevoile omului, pe care Natura pare că l-a abandonat de unul singur de îndată ce s-a născut”[5]. Printre acestea pot fi incluse majoritatea acelora pe care

1. *Ibidem*, p. iv. - A se observa folosirea de către Batteux a terminologiei lui Descartes privitoare la cunoaşterea filosofică a ideilor care trebuiau să apară intelectului ca fiind „clare şi distincte”. De altfel, din mai multe puncte de vedere, Batteux urmăreşte programul cartezian la gândirii sistematice care este emblematic pentru filosofia modernă.

2. *Ibidem,* p. 9.

3. *Ibidem,* p. 6.

4. Disputa în jurul acestui subiect este foarte extinsă şi complicată, ea făcând subiectul mai multor cărţi. Din acest motiv, ne rezumăm doar la indicarea câtorva titluri bibliografice pentru cititorul interesat de evoluţia dezbarerii: Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I) & (II), ed. cit.*.; James I. Porter, *Is Art Modern? Kristeller's. 'Modern System of the Arts' Reconsidered* in British Journal of Aesthetics Vol 49, Number 1, January 2009, pp. 1 – 24; Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

5. Charles Batteux, *op.cit.*, p. 6.

le numim „meșteșuguri" și care au un scop strict utilitar. Pentru artele decorative, Batteux dă exemplul retoricii și arhitecturii. În ceea ce privește artele frumoase, deși cele cinci menționate de gânditorul francez[1] nu sunt întocmai acelea care au ajuns „canonice", enumerarea lui este foarte aproape de cea obișnuită în epoca modernă. Mai mult decât atât, tratatul lui Batteux oferă firul conducător după care, la scurt timp, autorii marii *Enciclopedii* franceze au trasat ultimele tușe ale sistemului artei[2], cel devenit punct comun de raportare a gânditorilor englezi și germani de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și din secolul XIX.

a. Geniul ca „părinte al artelor". Evoluția conceptului de geniu

Pentru a putea înțelege importanța conceptului de „geniu", precum și miza pe care el o are în definirea ideii de arte frumoase, trebuie să privim mai întâi contextul cultural în care el s-a dezvoltat. La fel ca multe dintre conceptele folosite de Batteux în lucrarea sa, cel de geniu era unul asupra căruia se iscaseră dezbateri aprinse în lumea culturală franceză a vremii. Înainte de a semnifica facultatea spiritului uman de a produce arta, geniul a intrat în limba franceza pe filiera limbii latine, în care *genius* desemna un *daimon* în sensul grecesc al cuvântului, fiind imaginat ca un „spirit individual" al omului. Astfel, pentru latini, *genius* era varianta păgână a „îngerului păzitor" creștin. Acesta este și unul dintre primele sensuri ale cuvântului în limba franceză, care apare încă dinainte de epoca modernă. Dar, limba latină mai avea un cuvânt format pe același radical, *ingenium*, care desemna o înțelepciune nativă, ceea ce noi am numi inteligență, ce adesea era echivalată de moderni cu rațiunea sau cu conceptul de „spirit". Aceste două cuvinte și-au contopit, cu timpul, sensurile într-un unic cuvânt franțuzesc, *génie*, care abia pe la sfârșitul secolului XVII și începutul secolului XVIII a dobândit un al treilea sens, care ne este nouă familiar,anume acela de „capacitate de creație artistică"[3].

O astfel de evoluție semantică este confirmată și de ocurențele textuale ale celor două cuvinte latinești și a cuvântului francez în tratatele moderne timpurii. Probabil că cel mai bun autor pentru observarea acestui fenomen este René Descartes, care a publicat sub numele său lucrări atât în latină, cât și în franceză. Pentru el conceptul de geniu (*génie*) apare sub înfățișarea *geniului rău* din *Meditații*, care este imaginat ca un *daimon,* un „spirit răuvoitor". În ordinea demersului cartezian el are, din punct de vedere metodologic, menirea unei ipoteze care a ne face să ne îndoim de senzațiile și percepțiile noastre[4]. Interesant este însă faptul că celălalt cuvânt latinesc care a fost baza etimologică a geniului – anume *ingenium* – nu este niciodată redat de filosoful francez prin *génie,* ci mai degrabă prin *esprit* (spirit, rațiune).

Așadar, la Descartes, franțuzescul *génie* avea sensul de *daimon*, însă nu dobândise și sensul de *rațiune* sau *spirit*. Acest sens din urmă îl găsim însă atestat ca sens secundar a lui *génie* abia spre sfârșitul secolului al XVII, în *Dicționarul academiei franceze*, publicat în 1694[5]. Aici, termenul deja semnifica, pe lângă *daimon* și rațiune, totodată și talentul sau înclinația spre o anumită activitate. Iată, deci, cele trei sensuri principale ale lui *génie* care erau vehiculate în vremea scrierii

1. Este vorba despre muzica, poezie, pictură, sculptură şi dans (*cf. Ibidem*).

2. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I),* ed. cit., p. 21-23.

3. K. S. Jaffe, *The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 41, No. 4 (Oct. - Dec., 1980), pp. 579-583.

4. René Descartes, *Meditaţii de filosofie primă,* Bucureşti, Humanitas, 1994, p. 266.

5. *Le Dictionnaire de l'Academie françoise*, 2 vols. (Paris, 1694), I, p. 517.

tratatului lui Batteux: *daimon*, spirit (raţiune) şi înclinaţie naturală (talent). Acest sens din urmă este cel ce ne interesează pentru că el avea să devină principal după apariţia tratatului lui Batteux. Merită menţionat însă faptul că, în calitate de talent înnăscut, geniul era privit ca o calitate – geniul nu era un om anume, ci o trăsătură de caracter: artistul nu *era* geniu, ci *avea* geniu[1]. „Sursa" acestei calităţi nu era însă bine definită – el era privit fie ca un „dar divin", fie ca o „anomalie fiziologică", fie ambele. Pentru Dubos, de exemplu, geniul consta „într-un aranjament fericit al organelor creierului, o bună conformaţie a fiecăruia dintre aceste organe, precum şi în calitatea sângelui"[2]. Astfel, cauzele genialităţii erau gândite mecanicist în sens calitativ: ceea ce conferă genialitate cuiva este o diferenţa calitativă în ceea ce priveşte conformaţia diverselor componente ale sistemului cerebral şi sanguin.

Cu toate acestea, Dubos era rezervat cu privire la explicaţia fiziologică a geniului pe motiv că această ştiinţă era nouă şi, ca atare, nu avea maturitatea necesară oferirii unei explicaţii complete[3]. De aceea, el mai oferă o explicaţie alternativă, care leagă geniul de „divinitatea care spun poeţii că o au în piept pentru a-i anima"[4]. Astfel el leagă conceptul de geniu de sentimentul de inspiraţie divină şi îl plasează în zona afectivităţii umane. Aşadar, geniul era mai degrabă un sentiment decât o facultate a sufletului, aşa cum ajunge să fie el înţeles în modernitatea matură. Această trecere a geniului preponderent în zona afectivităţii cu argumente fiziologice poate fi regăsită, mai târziu, şi la filosofii romantici, cum este, spre exemplu Schopenhauer. La acesta găsim o întreagă teorie despre geniu ca dispoziţie afectivă cauzată în special de diverse „stranietăţi" fiziologice[5]. Aşadar, unele dintre primele intuiţii ale modernităţii plasau geniul în domeniul sensibilităţii, al afectivităţii şi al iraţionalului.

•••

Batteux însă pare a critica viziunea lui Dubos, care devenise una populară în epocă, încercând să readucă conceptul de geniu în zona raţionalităţii, a lui *ingenium*. Pe scurt, pentru Batteux, geniul nu era o trăsătură accidentală a afectivităţii artistului, ci o trăsătură care permitea artistului să-şi folosească mai eficient raţiunea. Cu alte cuvinte, geniul nu este un spirit cuprins de pasiuni şi iraţional, el nu judecă doar pe baza afectelor, ci, într-un anumit sens, el este mai raţional decât restul oamenilor[6]. Trăsătura principală a geniului constă tocmai în găsirea cu mai mare uşurinţă a acelor limite pe care natura ni le impune, astfel încât să o poată imita mai bine[7], nu în a inventa subiecte noi. „Invenţia în artă nu înseamnă a oferi fiinţă unui obiect, ci a recunoaşte care este şi cum este [această fiinţă]"[8]. Aşadar, atuul artistului genial consta în puterea de observaţie şi capacitatea de a surprinde în fiinţa sa.

În aceste condiţii, geniul este „părinte al artelor", însă el are drept suport şi sursă de inspiraţie

1. K.S. Jaffe, *op.cit.*, p. 581.

2. Jean-Baptiste Dubos, *Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture*, 2 vols. (Paris, 1719), II, 12

3. *Ibidem*, II, 15.

4. *Ibidem*.

5. Schopenhauer, A., *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, vol. II, Humanitas, Bucureşti, 2012, p. 418 sqq.

6. Omul de geniu nu raţionează diferit, ci raţionează mai repede (*Cf.* K.S. Jaffe, *op. cit.*, p. 585).

7. „Geniul care lucrează pentru a produce plăcere nu trebuie, şi nici nu poate, să depăşească limitele naturii înseşi. Funcţia sa nu constă în a imagina ceea ce nu poate fi, ci în a găsi ceea ce este" (Charles Batteux, *op. cit.*, p. 11).

8. *Ibidem*.

natura, în sensul modern de mecanism universal. Artistul trebuie să surprindă această natură și să reprezinte sau imite chiar mecanismul naturii, însăși ființa sa. De aceea, ne aflăm departe de conceptul romantic de geniu care este bazat pe pura expresivitate a stărilor lăuntrice ale artistului. Pentru Batteux, geniul este rațional, echilibrat și fin observator, nu pasional, depresiv și singuratic.

Reprezentarea naturii făcută de geniu nu trebuie însă să fie „servilă", ci din contră, ea trebuie să fie „informată și înțeleaptă"[1]. Așadar, imitarea naturii nu trebuie să arate cum este natura în sine, ci cum poate fi ea concepută de către rațiune[2]. Artistul trebuie să fie un fin cunoscător al structurii lucrurilor pentru a le putea reprezenta. El nu este doar artist, ci și pe jumătate om de știință. Ca geniu, el vede mai departe decât omul de știință, însă trebuie să pornească de la „terenul ferm" oferit de cunoașterea naturii.

Weltanschauung-ul modern își spune aici cuvântul prin faptul că nu se mai face raportarea la natură „în sine", ci totul este filtrat prin spiritul uman[3]. Geniul este cel care vede dincolo de aparențe și intuiește mecanismul de funcționare al lucrurilor, astfel încât să le poată reda în vederea maximizării plăcerii spectatorului. El pleacă de la cunoașterea științifică, însă o depășește prin spiritualizare, lucru ce-i permite să „facă ipoteze" asupra naturii lucrurilor. Reprezentând natura așa cum „poate fi ea concepută", el este un înainte-mergător al științelor. Intuițiile pornesc de la o bază de cunoaștere solidă, pe care o depășesc prin intermediul spiritualizării naturii.

Acestor două trăsături esențiale ale conceptului de geniu la Batteux (raportarea la natură și filtrarea acesteia prin prisma spiritului) i se adaugă o a treia trăsătură care se referă la faptul că geniul modern nu se mai poate bizui pe ajutorul Muzelor. El nu-și mai poate chema Muzele în ajutor, așa cum făceau poeții Greciei Antice, ci este nevoit să „pândească" tot timpul inspirația. Există deci doar unele momente rare și fericite în care geniul poate crea, anume doar „atunci când sufletul inflamat ca de un foc divin își reprezintă toată natura și revarsă asupra tuturor obiectelor acest spirit al vieții care îl animă, aceste trăsături marcante care ne seduc (*séduisent*) și ne farmecă (*ravissent*)"[4]. Deși pare că avem de-a face cu starea de „entuziasm" sau de inspirație la care făceau trimitere și anticii, de fapt ne aflăm în fața unui fenomen complet diferit. Este vorba despre un „entuziasm" din care însă divinul s-a retras. Nu mai este vorba despre o „posedare" a geniului de către zeu, ci pur și simplu de o „înflăcărare" a sufletului care se revarsă asupra întregii naturi și o spiritualizează. Drept urmare, *spiritualizarea naturii prin înflăcărarea creatoare este trăsătura definitorie a geniului*.

În citatul dat se mai poate observa încă un lucru important – imitarea naturii se face ca reprezentare în suflet și revărsare a spiritului asupra obiectelor naturii. Așadar, nu avem de-a face cu con-

1. *Ibidem*, p. 24.

2. *Ibidem*.

3. Această filtrare a naturii prin spiritul uman este găsită de Andrei Pleşu încă din Renaştere în pictura peisagistică. Deşi în „peisajele autonome" omul este absent, prezenţa pictorului se face simţită prin perspectiva din care este executată lucrarea, perspectivă care îi este impusă şi spectatorului. Aşadar, peisajul din pictură este, în mod esenţial, o redare *subiectivă* a naturii deoarece ea asumă perspectiva subiectului (*Cf.* Andrei Pleşu, *Pitoresc şi melancolie. O analiză a sentimentului naturii în pictura europeană*, Bucureşti, Humanitas, 2003, pp.

4. Charles Batteux, *op. cit.*, p. 30-31 – Cuvântul franţuzesc *ravissant* provine de la latinescul **rapire*, care a dat şi românescul „a răpi". Aşadar, farmecul este văzut ca o „răpire din lume", ca o luare cu forţa şi o introducere în lumea operei. Această smulgere din cotidian este ceea ce am numi „substituţie de mundaneitate" şi urmăreşte exact structura fenomenologică pe care am pus-o în lumină la începutul primului volum.

ceptul antic de *imitare*, ci cu o imitare care este pusă în strânsă legătură cu reprezentarea. Acesta este și motivul pentru care teoria reprezentării constituie piatra de temelie a gândirii despre artă în modernitate, după cum vom vedea în partea a doua a volumului de față. Nu mai avem de-a face cu imitarea unei idei în mintea artistului, ci cu imitarea unei naturi spiritualizate. Pentru greci, ideea era ceea ce există cu adevărat și în mod „obiectiv", pe când, pentru moderni, natura ca mecanism universal trebuia spiritualizată de înflăcărarea creatoare a geniului – „informată și înțeleaptă" – pentru a fi surprinsă în ființa ei. Avem de-a face cu două abordări diametral opuse a aceleiași probleme care își găsesc temeiurile în diferențele de *Weltanschauung* pe care le putem repera între cele două perioade.

Acum putem, în fine, înțelege schimbarea adusă de Batteux și de modernitate în percepția asupra artei prin prisma conceptului de geniu. El este părintele artelor pentru că are o capacitate mai fină de observare a naturii și a mecanismelor acesteia, astfel încât să le poată reprezenta, în mod spiritualizat, în opera de artă. *Această spiritualizare este cea care seduce și farmecă spectatorul, oferindu-i plăcere în cadrul experienței estetice*. Pe această idee s-a clădit întreaga filosofie a artei în modernitate, dar totodată a ridicat și o problemă: dacă creația este o reprezentare spiritualizată a naturii făcută de subiectul genial, care sunt limitele acestei spiritualizări? Dacă actul de creație a devenit subiectiv, cum putem noi asigura o oarecare intersubiectivitate a artei? Cum poate arta comunica ceea ce vrea artistul să exprime dacă conținuturile exprimate sunt subiective? Astfel apare problema gustului, care este gândit de Batteux ca „arbitru" al artei[1] care trebuie să secondeze geniu, în chiar actul de creație. După cum am văzut, reprezentarea trebuie să fie „informată și înțeleaptă", plină de gust și să evite violentarea legilor naturii printr-o expresivitate scăpată de sub control. Chiar dacă problema gustului ține de estetică, ea trebuia schițată succint acum pentru a da seama de modul în care artele s-au constituit în modernitate ca sistem al artelor frumoase.

b. Gustul ca judecător al creației artistice

Faptul că unul dintre evenimentele emblematice ale epocii moderne este așa numita „revoluție a gustului" spune multe despre importanța acestui concept pentru filosofia acestei perioade. După cum am văzut, încă dinaintea lui Batteux, gustul era privit ca o facultate înnăscută a sufletului omenesc, pe care o aveau toți oamenii, care însă trebuia cultivată prin educație. Cu alte cuvinte, gustul are și o componentă epistemologică: doar cel ce ajunge la un anumit nivel de cunoaștere poate fi numit „om de gust". Needucatul este de obicei privit ca un individ „fără gusturi" sau chiar „de prost-gust". Spre deosebire de geniu, gustul nu ține de o finețe a observației sau de o rațiune mai vigilentă, ci este pur și simplu dobândit prin asimilarea culturii în care trăiești. Altfel spus, el este expresia interiorizării și reflectării asupra *Weltanschauung*-ului în care cineva este educat.

În contextul actului artistic, gustul joacă rolul de judecător tocmai pentru că asigură „intersubiectivitatea" artei. Cu alte cuvinte, chiar dacă nu există un „canon al gustului", el nu este nici un domeniu complet arbitrar și lăsat la voia întâmplării. Folosind paradoxal o expresie a zilelor noastre – gustul nu e o „chestiune de gust". Din contră, el vine să garanteze acceptarea socială a reprezentării artistice și acesta este motivul principal pentru care artistul însuși trebuie să aibă un gust extrem de rafinat. El este primul său critic și, de aceea, el trebuie să cunoască cel mai bine presupozițiile și părerile neexprimate ale vremurilor sale pentru a vedea dacă imitarea naturii a fost făcută corespunzător. Din perspectiva lui Batteux, „gustul este pentru artă ceea ce inteligența

1. *Ibidem*, p. 9.

este pentru știință”[1] în sensul că, așa cum inteligența ne ajută să distingem adevărul de fals, gustul ne ajută să distingem arta bună de cea mediocră[2]. De aceea, îl ajută atât pe artist în procesul de creație, cât și pe spectator în cel de contemplare. Gustul practic reglementează întreg procesul de creație, receptare, validare și apreciere al artei, fiind astfel fenomenul fundamental care dă coerență „lumii artei”.

•••

Toate aceste elemente, adunate laolaltă, constituie sistemul modern al artelor frumoase. El se bazează pe trei concepte fundamentale – geniu, gust și reprezentare (sau imitare) – care au pus filosofia artei și estetica pe făgașul său până la sfârșitul secolului al nouăsprezecelea. În calitate de *sistem de clasificare* al artelor, acesta este cel de-al doilea mare sistem după sistemul artelor liberale, dar deja nu mai corespunde nevoilor artei contemporane. Multitudinea de noi curente artistice și forme de practică artistică au dus la o pulverizare a acestei clasificări și chiar la ideea că nu poate fi gândit nici un criteriu de clasificare a artelor. Există o multitudine de teoreticieni ai artei și de artiști care militează prin operele lor pentru eliminarea oricărei clasificări și emanciparea artelor de sub tirania categoriilor filosofice.

Pe scurt, pentru mintea postmodernă *orice este artă* și trebuie să luăm această propoziție ca fiind adevărată deoarece este inutil să te lupți cu un întreg *spirit al vremii*, cu un întreg *Zeitgeist*. Este caracteristic criticii postmoderne a modernității faptul de a contesta toate clasificările și sistemele categoriale, iar categoriile artei și esteticii nu fac excepție. Ceea ce merită însă să ne întrebăm este dacă nu cumva și acesta este un nou sistem al artei. Nu cumva, militând împotriva oricărei definiții și clasificări ajungem să oferim noi definiții și clasificări? Nu cumva, spunând că nu există „canoane ale artei” noi instituim fără să vrem un nou canon al „lipsei de canon”? Toate aceste întrebări vor fi analizate și elaborate în cele ce urmează, în încercarea de a oferi schița unui nou sistem de artă postmodern care, pe de o parte, să se potrivească cerințelor practicilor artistice actuale și, pe de altă parte, să se conformeze tiparului mental al postmodernității.

4. Artele reduse la principiul farmecului şi al seducţiei. Sistemul artelor „scenice”

a. Eterogenitatea artelor frumoase

După cum am sugerat și mai devreme, conceptul de arte frumoase conține în sine un paradox: artele frumoase pot fi produse doar de geniu, dar pot fi judecate de către orice persoană educată. Drept urmare, există doi „poli” ai clasificării artelor, fiecare jucând, în felul său, un rol determinat. Pe de o parte, arta este un produs specializat al unei persoane înzestrate cu un superior simț de imitare, reprezentare și spiritualizare a naturii. Pe de altă parte, ea este oferită spre a fi „gustată” de către public. Arta este, astfel, prinsă undeva între meșteșug și divertisment, între proces creator și acceptare socială, între intimitatea imaginației creatoare și *performance*-ul sau expunerea publică. Cu alte cuvinte, revoluția copernicană a artelor frumoase nu a fost atât de radicală de cât s-a dorit. În ea s-au păstrat niște reminiscențe ale vechii concepții a artei ca *téchnē*, ca proces de producție tehnică, pe care l-am putut observa în epoca premodernă.

1. *Ibidem*, p. 56.

2. *Ibidem*, p. 57.

După cum am văzut la Batteux, geniul cu sufletul înflăcărat de inspirația creatoare spiritualizează natura care, astfel reprezentată, seduce și farmecă sufletul. În această ecuație, rolul geniului este încă unul de o mare importanță și arta încă are o componentă „tehnică" sublimată, dar foarte accentuată. Drept urmare, ea nu este doar în vederea plă*cerii estetice*, căci dacă ar fi astfel, ar trebui să mizăm doar pe *farmecul* și *seducția* pe care ea o emană, scoțând din scenă complet procesul creator. Pe scurt, pentru a fi consecvenți cu noi înșine, nu avem loc într-o singură definiție a artei și de arta ca *téchnē* și de arta ca *sursă de plăcere* – o alegere trebuie făcută.

În această duplicitate paradoxală constă ceea ce numim eterogenitatea artei: în faptul că arta își dobândește valoarea și validarea din două părți diametral opuse. Într-un anume fel, arta este slujitorul care are doi stăpâni și trebuie să le facă amândurora pe plac. Artistul este prins între impulsurile sale intime creatoare și nevoia de acceptare publică, situație care a dus de-a lungul timpului multe minți inovative în pragul depresiei și nebuniei. Arta modernă se vrea a fi atât descătușare a impulsurilor creatoare ale inconștientului, cât și sursă de plăcere dezinteresată, lucru care este, credem noi, imposibil. Trebuie să alegem între funcția eliberatoare și terapeutică a artei, pe de o parte, și funcția ei socială și hedonică, pe de alta.

Postmodernitatea, în tentativa ei de distanțare de prejudecățile modernității, a încercat să reducă această eterogenitate deoarece, la o privire mai atentă, ea încalcă chiar logica internă a *Weltanschauung*-ului Modernității. Am văzut că, încă de la Kant, s-a propus o distincție clară între sfera privată și cea publică. Arta, în sistemul artelor frumoase, n-a respectat niciodată această distincție. Artistul este, prin excelență, cel care amestecă aceste sfere. El își expune trăirile și opiniile cele mai intime, aducând în public sfera sa privată. Opera artistului este *performance* pur, expunere fără rest, ceea ce face imposibilă distincția între cele două sfere.

Gadamer, spre exemplu, încearcă să rezolve acest paradox gândind arta ca joc. Astfel, spune el, putem observa mai bine felul de a fi al experienței estetice[1], care nu este pur și simplu una opozitivă. Spectatorul nu stă inert în fața unui tablou, ci intră într-un „joc" cu acesta – tabloul oferă o „reprezentație" pe care omul o interpretează și o reconstruiește pe baza propriei sale formații sufletești. Astfel, legile artei devin același lucru cu legile jocului și ale reprezentației, și eterogenitatea artei este eliminată. Opera nu mai este prinsă între procesul creator și procesul perceptiv, ci se constituie doar în fața ochilor „publicului" și doar prin aportul acestuia. Procesul de creație, la rândul său, este înțeles tot ca joc, ca intrare în dialog cu un „arhetip" al operei: tabloul însuși este o *reprezentație* care vine să „țină locul" ideii în fața spectatorului[2]. Întreaga triadă estetică (artist – operă – spectator) este, în esența ei, determinată de același „joc hermeneutic". Asupra gândirii lui Gadamer ne vom opri mai pe îndelete atunci când vom discuta teoria artei ca joc. Acum însă, merită ținută minte această critică postmodernă a experienței artistice statice și transformarea sa într-una „performativă", ludică și dinamică.

O altă soluție interesantă la eterogenitatea artei o dă Martin Heidegger[3] care, printr-o analiză fenomenologică a experienței estetice pune în lumină un fapt foarte simplu: ontologia operei de artă este dependentă de ontologia celui care o percepe. Arta nu este ceva „în sine", ci își dobândește statutul de artă doar atunci când este privită, interpretată și înțeleasă de către om (*Dasein*).

1. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Bucureşti, Teora, 2001, p. 86.

2. *Ibidem*, p. 110 *sqq*.

3. Vom vorbi mai pe îndelete despre filosofia heideggeriană a artei în capitolul dedicat lui din partea a III-a a volumului de față. Acum arătăm doar succint modul în care el elimină caracterul heteronom al artelor frumoase.

De aceea, ea reflectă felul de a fi al omului și lumea în care acesta viețuiește[1]. Astfel, fundamentul artei, acel ceva care face posibilă arta în genere, este ceea ce Heidegger numește „starea de deschidere *a ființei*", care este chiar locul de întâlnire dintre om și artă sau între om și lume în genere. Astfel, statutul de artă al operei nu mai este ceva dat *a priori*, ci este dobândit doar prin întâlnire. Arta este artă doar atunci când cineva o întâlnește prin trăirea sa estetică.

În cazul lui Nicolai Hartmann, găsim o altă critică interesantă a tradiției moderne în clasificarea artelor. Acesta, conștient de paradoxul inerent sistemului artelor frumoase, propune clasificarea lor în funcție de așa numita „stratificare" a operei de artă, luând ca principiu fundamental al acestei clasificări putința de „dez-actualizare" artei[2]. El observă că orice operă are un strat real, care adună laolaltă toate elementele fizice ale operei ca lucru (pânza și culorile tabloului, piatra statuii etc.) și un strat *ireal* care doar ne apare, fără a exista efectiv în mod fizic (ideea estetică, scena reprezentată, etc.). Orice formă de artă dez-actualizează pentru că noi privim către stratul ireal, nu către pânza, piatra, metalul sau sticla din care este făcută opera. Eterogenitatea artei este eliminată astfel deoarece atât artistul, cât și spectatorul, sunt prinși în acest joc al dez-actualizării și stratificării artei. Pe scurt, un lucru este operă de artă doar dacă ne pune în față o *altă realitate*, una care nu este actual-prezentă, ci doar posibilă.

Ceea ce putem observa în aceste trei exemple, dar și în alte cazuri ale esteticii postmoderne, este faptul că eterogenitatea operei este redusă prin eliminarea totală a factorului care trimite la procesul de creație. Pentru postmoderni, creația iese total din sistemul de clasificare al artelor, care este acum gândită pe urmele expunerii, *performance*-ului, al întâlnirii cu publicul și al modului în care această întâlnire afectează în mod estetic omul. Critica postmodernă în ceea ce privește clasificarea artelor țintește chiar reminiscențele premoderne ascunse în gândirea modernității, împlinind astfel viziunea modernă despre lume. Întrebarea ce se impune în această situație este următoarea: Care este principiul comun al artelor, privite din perspectiva postmodernă? Ce diferențiază arta de non-artă? Ce diferențiază artistul de non-artist?

b. Artă, artist și experiență estetică în postmodernitate

Două dintre tezele radicale ale gândirii postmoderne despre artă, susținute de artiști și de critici deopotrivă, sunt cele referitoare la inexistența unui specific al operei de artă și inexistența unui anumit „tipar" al artistului. *Așa cum orice lucru poate fi artă și orice om poate fi artist*. Orice lege și canon al tradiției este depășit, iar arta este democratizată. Tot ceea ce contează este atragerea atenției, șocul, „ieșirea în evidență" și stridența dusă până la kitsch uneori. Sarcina noastră este acum aceea de a înțelege această mentalitate în toate consecințele ei și a trage concluziile relevante în vederea schițării unui nou sistem de clasificare al artelor.

Faptul că orice lucru poate fi operă de artă este dovedit de noile practici artistice care au început odată cu apariția *ready made*-ului și de faptul că operele astfel produse sunt apreciate, evaluate și vândute ca artă în toată lumea. Acest lucru nu ar trebui să fie uimitor deoarece este, cum am sugerat deja, urmarea logică a părăsirii viziunii antice despre artă ca proces tehnic. Practic, revoluția *ready made* nu este nimic altceva decât ducerea la consecințele extreme a logicii modernității în încercarea de reducere a eterogenității artei. Dacă modernitatea a scos în prim plan gustul și

1. *Cf.* Martin Heidegger, *Originea operei de artă* în Heidegger, M., *Originea operei de artă,* Bucureşti, Humanitas, 1995, p. 83 *sqq*.

2. Nicolai Hartmann, *Estetica*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1974, pp. 40-43.

experiența estetică, postmodernitatea a absolutizat această teză. În arta *ready made*, dar și în celelalte forme de artă care își propun o deconstrucție a actului creator, trimiterile la actul de creație sunt eliminate complet (dacă este posibil) sau reduse la minim. Astfel, statutul de artă al operei este dat exclusiv de experiența estetică și de validarea în „lumea artei".

O consecință logică a faptului că *orice poate fi artă* este acela că *oricine poate fi artist*. Dacă arta nu mai necesită un proces specializat de producție atunci oricine poate face artă. Mai mult decât atât, dacă oricine poate face artă, înseamnă că nici măcar nu mai este necesară *intenția* de a crea. Arta poate fi un accident, fapt ce este demonstrat empiric de așa numita „artă experimentală non-intențională", când opera nu mai este rezultatul unui proces intenționat și specializat, ci a unuia accidental, în care „artistul" (care poate fi și non-uman – un cimpanzeu, de exemplu) nu are intenția de a crea, ci originea artei este hazardul.

În aceste condiții întrebarea tradițională „Ce este arta?" nu mai are nici un sens. Chiar și forma ei modernă, anume „Cum este arta?", devine absurdă. Aparent, nu mai avem nici o sursa de definiție a artei și nici o posibilitate de clasificare. Dar oare chiar este așa? Faptul că *orice poate fi artă* este o definiție în sine – una minimalistă, ce-i drept, dar tot o definiție. Important este să definim condițiile în care acest „orice" dobândește efectiv statul de artă și nu rămâne doar la nivelul de posibilitate. Trebuie să arătăm cum orice *devine* artă actualizându-și astfel statutul de „artă posibilă". De aceea, întrebarea care se pune și devine relevantă în contextul postmodernității este cu totul alta: *Când este un lucru artă?*

Această întrebare are sens deoarece, chiar dacă orice este artă, noi nu contemplăm obiectele din jurul nostru ca *opere de artă* în fiecare moment. Nu ne oprim în fața fiecărui coș de gunoi de pe stradă spre a-l contempla. Drept urmare, orice lucru *are potențial* de a fi operă de artă, însă nu *este* operă de artă întotdeauna. Există anumite condiții de ordin temporal și situațional (sau contextual) pentru ca ceva să se constituie ca artă – cu alte cuvinte, orice *este* operă de artă doar *atunci când* este experimentat de un public *ca* artă. Atunci când este în situația de a provoca o *dispoziție* estetică în mintea spectatorului.

Astfel, se trece de la o paradigma de *gândire substanțialistă* (în cazul anticilor) sau *mecanicistă* (în cazul modernilor) la o *gândire temporală* care este definitorie pentru perioada postmodernă. Așa cum principiul comun al artelor moderne era imitarea naturii în vederea plăcerii spectatorului, în cazul artelor postmoderne principiul comun este întâlnirea dintre spectator și operă *în vederea unei substituții de mundaneitate*. Arta este artă doar în cadrele experienței estetice și nu în mod absolut. După cum arată și Heidegger, opera ex-pune o lume[1], oferă spre contemplare niște sensuri care sunt încriptate în ea. Avem astfel de a face cu ceea ce noi am numit seducție și farmec. Un lucru, orice lucru, are statutul de artă atunci când ne seduce și ne farmecă prin simpla lui prezență, atunci când deschide o altă lume în mijlocul celei cotidiene, atunci când provoacă o ruptură în țesătura de sensuri prin care ne mișcăm zilnic și, astfel, ne lasă să (între)vedem noi ansambluri de semnificații. Pe scurt, orice lucru este operă de artă atunci când are o prezență „scenică", atunci când întâlnirea noastră cu el are loc în condiții similare unei reprezentații teatrale, atunci când arta ne invită la un „joc hermeneutic"[2].

1. *Ibidem*, p. 68 *sqq*.

2. „Realitatea de ființă a imaginii se întemeiază, prin urmare, pe raportul ontologic dintre prototip și copie. Important este, cu toate acestea, să observăm că raportul conceptual platonician dintre copie și prototip nu epuizează valența de ființă a ceea ce numim tablou. Din câte mi se pare, modalitatea de a fi a acestuia nu poate fi caracterizată mai

***c. Schițarea unui sistem al artelor pornind de la conceptul de „scen*ă"**

Conceptul de „scenă" sau de „prezență scenică" nu se referă doar la artele teatrale. Oare piedestalul pe care este pus o statuie nu este, în felul său, o scena? Oare rama tabloului nu formează și ea o scenă pe care ideea estetică este reprezentată? Oare podeaua galeriei de artă pe care stă expusă o instalație nu este, la rândul ei, tot o scena? Drept urmare, scena nu este doar locul de desfășurare al pieselor de teatru, ci, gândită în mod filosofic, este *condiția de posibilitate a percepерii unui lucru ca operă de artă în genere*. Cu alte cuvinte, dacă o artă nu este scenică, dacă nu produce o ruptură în lumea cotidiană care să prilejuiască experiența estetică, atunci ea nu este artă deloc, deoarece nu va fi niciodată *văzut*ă ca artă de nimeni.

Așadar, scena este acel ceva imaterial ce ne „atrage atenția" în cazul seducției și în cadrele căruia are loc „substituția de mundaneitate" în cazul farmecului. Ea este cea care „adăpostește" lumea operei și o expune totodată. De aceea, trebuie subliniat că scena nu este ceva material, ci este doar un adăpost la umbra căruia actul artistic poate sălășlui. Probabil așa s-au gândit primii tragediografi greci când au numit „scena" folosind cuvântul pe care îl aveau pentru „cort" sau „umbrar" (*skene*). Artistul (în cazul artelor performative) sau opera de artă se ascunde în acest adăpost pentru a pune în lumina reflectoarelor ceea este mai semnificativ în ființa sa - muzica, jocul, culoarea, forma. La umbra scenei, artistul și opera devin ceea ce erau meniți să fie încă de la început, ei își dobândesc ființa prin expunere, prin *performance*, prin reprezentație în fața unui public.

Astfel, urmând firul călăuzitor al „prezenței scenice" putem regândi clasificarea și definiția artelor în postmodernitate. Un lucru (orice lucru) este artă atunci când are o prezență scenică, atunci când seduce și farmecă spectatorul. Cu alte cuvinte, atunci când lucrul, prin simpla sa prezență, scoate omul din lumea sa cotidiană și îl prinde într-un joc hermeneutic prin care este pusă în lumină „lumea artei". Omul este „răpit" de prezența scenică a operei și sedus de farmecul artei. În lumea lui s-a creat o deschidere spre o lume inactuală a artei care este la fel de „reală", poate chiar *mai reală*, decât cea cotidiană. Din această perspectivă a prezenței scenice, sunt două tipuri de artă, distinse în funcție de temporalitatea specifică reprezentației. Primele sunt cele în care reprezentația presupune o desfășurare în timp și, prin urmare, au o temporalitate narativă. Acesta este cazul artelor performative (teatrul, muzica, filmul, *performance*-ul legat de lumea artelor vizuale în genere) și a artelor cuvântului (poezia și proza). Cea de-a doua categorie de arte sunt cele în care reprezentația nu are o dimensiune temporală narativă, ci una „kairotică"[1], momentană, instantanee. Spre exemplu, în cazul picturii și a artelor imaginii în general, toată „povestea" ne este dată dintr-odată, într-o clipă. De aceea, nu avem de-a face cu o narativitate inerentă reprezentației artistice. Un tablou, de exemplu, nu „își spune povestea". Din contră, prezența sa „scenică" este dată într-o percepție momentană, întreagă, care cuprinde tot ansamblul operei. Nu avem narațiune, nu așteptăm un „deznodământ", ci lumea operei este constrânsă să se manifeste cu temporalitatea evenimențială a clipei. Noi „știm" dacă ne place sau nu un tablou din prima clipă în care îl vedem, lucru ce nu este valabil pentru un film, de exemplu, sau despre o carte. De aceea, artele din prima categorie pot fi numite scenic-narative, pe când, cele din a doua – scenic-kairotice.

Deosebirea dintre acestea este dată de modul în care percepem, în cadrul experienței estetice,

potrivit decât printr-un concept care ține de dreptul sacral, anume prin cel al *reprezentației*" (Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 115).

1. De la grecescul *kairos*, care înseamnă „clipă", „moment oportun".

temporalitatea. În cazul artelor narative, reprezentația are o desfășurare temporală. În cazul lor, „timpul scenic" este un receptacul care trebuie umplut cu evenimente relevante din punct de vedere narativ și noi trebuie să așteptăm „finalul" pentru a percepe până la capăt mesajul estetic. În cazul artelor kairotice însă, timpul este „strâns laolaltă în sine", el nu are durată, nu are desfășurare, ci pur și simplu avem de-a face cu o deflagrație de semnificații care survine „din senin" și ne farmecă. Avantajul acestui sistem de clasificare al artelor este acela că, în schițarea lui, am urmărit în mod consecvent o singură întrebare, specifică gândirii postmoderne: „*Când este un lucru artă?*". Primul răspuns, principial, este că un lucru oarecare este artă atunci când are o prezență scenică, adică atunci când provoacă o „ruptură" în ansamblul de sensuri cotidian în care trăim prin intermediul căreia poate avea loc „substituția de mundaneitate" specifică experienței estetice autentice. Acest răspuns ne oferă „genul proxim" al artelor. Ele sunt toate diverse moduri de „prezență scenică". Diferența specifică este însă dată de calitatea temporală a deschiderii scenice: artele sunt narative *atunci când* „scenografia" lor este una în care timpul este conceput ca un receptacul și reprezentația are, astfel, o „durată" și sunt kairotice *atunci când* avem totul dat „dintr-odată", într-o clipă. Un al doilea avantaj al acestui sistem de clasificare al artelor este aceea că nu mai depindem deloc de procesul tehnic de creație. Este irelevant cum și de cine a fost creată o operă atâta timp cât ea ne provoacă o plăcere estetică. Deoarece orice poate fi artă, putem fi impresionați estetic de un peisaj urban sau de natură în aceeași măsură în care suntem impresionați de un tablou fără să ne lovim de probleme de clasificare. Atunci când ceea ce privim are prezență scenică, el este „luat drept artă" de către noi, indiferent dacă, în contextul cotidian, acel lucru este o banală lopată. Diferența dintre *Previziunea unei mâini rupte* (*En prévision du bras cassé*) a lui Duchamp și o simplă lopată de dat zăpada este acea că, în primul caz, avem o „prezență scenică"[1], pe când în cel de-al doilea nu. Un al treilea avantaj al sistemului artelor „scenice" este faptul că *orice formă artistică prezentă sau viitoare se poate încadra cu ușurință în acesta taxonomie*. Întrucât nu mai depinde deloc de factori substanțialiști și mecanicişti, împărțirea artelor în arte scenic-narative și arte scenic-kairotice depinde exclusiv de modul în care ele pot fi receptate. Or, constituția ontologică a omului permite doar două tipuri de receptare – durativă și cea kairotică. Întrucât experiența estetică este un act de conștiință, nu avem altă soluție: este imposibil să experimentăm ceva altfel decât în aceste două „scenarii temporale". Așadar, oricât de mult s-ar diversifica tehnicile artistice, clasificarea artelor scenice nu poate fi afectată deoarece pur și simplu nu se bazează deloc pe *tehnica artistică*, ci, în mod exclusiv, pe condițiile de ordin temporal în care o operă se prezintă în fața unui public ca deschidere scenică momentană sau narativă. Desigur că reflecțiile din acest ultim paragraf trebuie să fie completate printr-o cercetare sistematică a problemei. Pentru moment, avem doar câteva tușe grosiere a ceea ce ar trebui să însemne un *sistem al artelor scenice*. Cu toate acestea, schița de față asigură o imagine de ansamblu care este coerentă cu *Weltanschauung*-ul (post)modern și comunică la nivel profund cu majoritatea încercărilor contemporane de a gândi arta. De aceea, ea se anunță un domeniu fertil de cercetare pentru filosofii și teoreticienii artei contemporane și, de ce nu, pentru explorările și experimentele artiștilor zilelor noastre.

1. Analiza factorilor „lumeşti" care încurajează deschiderea unei astfel de prezenţe scenice – expunerea într-o galerie, de exemplu – depăşeşte prin scopurile lucrării de faţă şi, de aceea, vor fi lăsaţi în seama unei cercetări ulterioare.

Capitolul III

IDENTITATEA ŞI DEFINIREA ARTEI

1. Date de context

Estetica, în calitatea ei de disciplină filosofică autonomă este o creație culturală a *Weltanschauung*-ului modern. Mai precis, nucleul stabil de sarcini teoretice și obiective ale esteticii, atât în ce privește forma obiectivă a acesteia, filosofia artei, cât și forma sa subiectivă, filosofia trăirii estetice, au fost fixate în perioada modernității în ciuda faptului că unele tematici sunt moștenite din tradiția greco-latină, creștină ori renascentistă.

Prin urmare, așa cum s-a argumentat în capitolul anterior, apariția esteticii, ca produs al modernității, este o rezultantă istorică a unor procese complexe legate de „revoluția copernicană" – felul nostru de a fi, structura Eu-lui și a gândiri noastre determină structura realității în ansamblul ei – recognoscibilă și în sistemul artelor frumoase. Astfel, schimbarea atitudinii față de munca fizică, separarea artelor de științe și universalitatea (subiectivă) a judecății de gust au condus, prin ample dezbateri sintetizate de Charles Batteux, la sistemul artelor frumoase care a schimbat radical *sensul* tradițional al dezbaterilor despre artă și operă de artă. De pildă, pentru a ne limita la un exemplu, dacă în tradiție avem o discuție dominantă despre „obiectul artistic", ca purtător al unor proprietății intrinseci, generatoare de armonie și frumos (ca relație obiectivă între elementele întregului ce alcătuiesc opera de artă), în modernitate discuția dominantă privește natura „obiectului estetic", adică al acelui „obiect", care se constituie doar în conștiința noastră, într-o experiență specială numită „experiența estetică". Pe scurt, premodernitatea s-a concentrat pe cunoașterea esenței obiectelor care compun lumea și, firește, pe cunoașterea lumii în ansamblul ei, concepută ca existând în sine, în vreme ce modernitatea a inversat sensul acestei cunoașteri, făcând din subiect un domeniu exclusiv de interes teoretic. Modernitatea a argumentat că „lumea" se aliniază la structura minții noastre. De pildă, noi vedem lucrurile în perspectivă, pentru că ochiul nostru este sferic. În absența „vederii" noastre nu vom ști niciodată dacă lumea este organizată perspectival sau nu.

Pe scurt, „revoluția copernicană" care s-a produs atât în filosofia artei, cât și în filosofia trăirii estetice tradiționale este legată de inventarea ideii de „arte frumoase" pentru că a unificat în același concept, cel a „gustului", itinerarii de gândire pe care premodernitatea europeană le-a gândit, timp de mai bine de două milenii și jumătate, ca fiind într-o relație de disjuncție. Ne reamintim că până la apariția modernității, inclusiv în Renaștere, arta și frumosul aparțineau unor genuri diferite de realitate și erau gândite separat. Înțelesurile artei și frumosului puteau fi stabilitate independent. Definiţia unui concept nu se intersecta cu definiţia celuilalt. Conceptul de *téchnē*, atașat artelor liberale ca formă de cunoaștere se referea la capacitate productivă a omului, în vreme ce discuția despre frumos, corelativul binelui, viza posibilitatea ființei omenești de a accede la divinitate prin intermediul lui *Eros*, ce activa partea divină din noi, sufletul. Nici „Marea Teorie" nu lega arta de frumos, pentru că ideea de „armonie", centrală în această teorie, se identifica cu modul în care era organizată lumea în întregul ei pe baza unor serii ordonate de

raporturi cantitative.

În consecință, modernitatea prin intermediul conceptului „arte frumoase" a unificat în gândire ceea ce premodernitatea a gândit separat. Acest lucru a fost posibil pentru că „gustul"[1], facultatea prin care noi ne exprimăm și evaluăm propriile noastre preferințe, a pus în conjuncție arta cu frumosul conceput ca plăcere. „Tot ceea ce produce plăcere, o desfătare adevărată și neasemuită, merită să i se spună «frumos»"[2]. Pe scurt, „revoluția copernicană" produsă în sistemul artelor constă în substituirea „frumosului", termen central în estetica premodernă, cu „plăcerea" (respectiv cu facultatea de evaluare a plăcerii, „gustul") și unificarea acesteia cu obiectul artistic. Frumosul devine, astfel, atributul unui obiect care provoacă în noi plăcere.

Astfel, arta, respectiv obiectul artistic și frumosul, asimilat cu plăcerea, devin concepte corelative și unificate în ideea de „arte frumoase". Concomitent cu această extraordinară invenție conceptuală apare, cum s-a mai arătat, noul domeniu filosofic „esetica" menit să exploreze atât „lumea artei", adică modul în care sistemul de obiecte pe care le numim „artă" interacționează ca întreg, cât și „lumea trăirilor estetice", adică modul în care stările noastre interne legate de plăcere (nume al frumosului) ne sunt date împreună cu „obiecte" cu tot.

Conceptul de „arte frumoase", de la apariția lui și până astăzi, a generat și generează continuu dezbateri și controverse insurmontabile pentru că unifică, în înțelesul său, într-un mod contradictoriu, cele două tipuri de experiență pe care omul în mod generic le posedă: experiența externă și experiența internă. În sens generic, prin „experiență" trebuie să înțelegem interacțiunea minții (gândirii) noastre cu datele perceptuale și, deopotrivă, interacțiunea minții cu ea însăși. Primul fel de interacțiune ne pune în contact cu lumea obiectelor și relațiilor dintre ele, pe scurt cu faptelor pe care le considerăm a fi în exteriorul nostru. Aceste fapte sunt obiective, adică legate de obiecte perceptuale, posesoare de proprietății, care se impun minții noastre prin simpla lor apariție. Cel de-al doilea tip de interacțiune se referă la faptul reprezentării de sine instantanee și permanente, fără nici un fel de intermedieri. Fundamentul acestei reprezentări este „*eul* meu" cu tot ceea ce se întâmplă înăuntrul lui. Această experiență ne pune în contact cu valorile care ne constituie lăuntric, adică cu ceea ce noi gândim și simțim, mai precis cu modul în care *noi* ne raportăm la lume. În această experiență internă își are originea perspectivele personale care *ne exprimă* pe noi în lume.

Firește că interacțiunea cu semenii noștri și exprimarea unui acord sau dezacord se fundează pe baza celor două experiențe, externă și internă, unificate în persoana fiecăruia dintre noi. Dacă acest acord, datorită științei ca formă de cunoaștere obiectivă, este de cele mai multe ori, la nivelul experienței externe neproblematic, nu același lucru îl putem spune și despre acordul survenit din experiențele interne. Motivul este simplu. Experiența internă se referă la aspectele gândirii vii, cât și la cele emoționale ale vieții noastre, trăiri, emoţii, sentimente, pasiuni, dorinţe, speranţe ori intenții, la care *doar noi* avem acces. Experiența externă este intersubiectiv testabilă, în sensul că noi putem reproduce în noi înșine experiența celorlalți, în vreme ce experiența internă este *doar* a mea și mă exprimă *doar* pe mine. Nimeni nu are acces la ceea ce se întâmplă în interiorul

1. „Prin cuvântul Gust nu înţeleg altceva decât acea facultate sau acele facultăţi ale spiritului care sunt afectate de operele imaginaţiei şi ale artelor elegante, sau care formează opinii despre acestea", cf. Edmund Burke, *Despre sublim şi frumos. Cercetare filosofică asupra originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu şi Andrei Bantaş, prefaţă de dan Grigorescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, p. 39.

2. *Ibidem*, p. 177.

faptele *mele* de conștiință. Dacă experiența externă produce cunoștințe, adică enunțuri care pot fi evaluate împreună, prin diverse proceduri, pentru a stabili dacă sunt adevărate sau false, experiența internă produce valori, adică exprimarea unor preferințe, cum spuneam, puncte de vedere personale. Faptele rezultate din experiența externă sunt „obiective", adică se referă la obiecte, la realități existente prin ele însele, în vreme ce valorile rezultate din actele experienței interne sunt fapte expresive, adică încărcate cu un anumit conținut psihologic și intențional extrem de complex. Faptele expresive poartă cu sine unicitatea personalității noastre. Acestea sunt precum amprentele digitale care ne diferențiază pe noi de ceilalți.

Revenind la argumentarea principală, acum ne dăm mai bine seama de contradicția logică internă, la nivel de sferă și conținut, pe care o poartă cu sine conceptul de „arte frumoase". Pe de o parte, când vorbim despre „artă", în sens restrâns, cu referire la sistemul operelor de artă, așadar, și nu de „artă" ca formă a culturii distinctă de religie, filosofie, știință, avem continuu în vedere un obiect perceptibil, real, cu proprietăți tangibile, dat în experiența noastră externă, perceptiv-senzorială. Cum spune și Heidegger, „dacă privim operele sub aspectul purei lor realități…atunci vedem că operele ne stau dinainte tot atât de natural pe cât ne stau lucrurile însele. Tabloul atârnă pe perete exact ca o pușcă de vânătore sau ca o pălărie…Toate operele posedă acest caracter de lucru"[1]. Pe de altă parte, acest obiect al experienței externe pe care-l numim operă de artă se comportă total diferit de celelalte obiecte ale aceleași experiențe, pentru că de el sunt atașate (agățate) preferințele noastre. Obiectul numit „operă de artă" nu este un obiect ca toate obiectele, cu toate că posedă proprietăți tangibile ca și celelalte obiecte.

Arta, înțeleasă ca opera de artă este un obiect expresiv, o valoare, adică un „obiect estetic", „ceva" care posedă încărcătura preferențială, emoțională, strict subiectivă, a propriului nostru gust. Cauza acestor preferințe nu se află în obiectul senzorial, ci în noi înșine, în raportarea noastră care produce un *alt obiect de referință* pentru conștiința noastră, „obiectul estetic". Prin urmare, obiectul estetic este *diferit de obiectul senzorial, cu toate că este corelativul lui*, fiind produs de actele și mecanismele interne ale conștiinței *fără legătură cauzală* cu senzația ori percepția în sens psihologic. Revenind la exemplul formulat în primul volum atunci când introducem cubul de zahăr în gură simțim cu toții, dacă nu suntem bolnavi, senzația de dulce. În schimb, *doar unora* dintre noi le place „dulcele", în vreme ce alții își manifestă alte preferințe pentru alte tipuri de gusturi. Obiectul estetic este, așadar, ceva secund, o „realitate secundă" de grad doi, o realitate aparentă care se constituie doar în conștiința noastră *fără legătură cauzală, dar în corelație, cu obiectul senzorio-perceptiv*.

În consecință, obiectului estetic posedă, așadar, o ambiguitate ontologică, întrucât el este și, în același timp, nu este tangibil. Pe de o parte, orice obiect estetic este tangibil în măsura în care obiectul, în sens perceptual, este un termen de referință al subiectului. Pe de altă parte, obiectul estetic nu este tangibil pentru că el este produsul experienței estetice ca stare internă a minții, generată de sentimentul de plăcere și neplăcere. Pe scurt, obiectul estetic este un produs al minții noastre, o perspectivă emoțională, strict personală asupra lumii și o proiecție a structurii noastre de personalitate[2]. În rezumat, unificarea contradictorie în cuprinderea conceptului de „arte frumoase" a datelor experienței externe cu datele experienței interne și a faptului că existența

1. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 19.

2. A se vedea pe larg argumentația din cap. *Obiect, obiect artistic, operă, obiect estetic. Distincții și delimitări conceptuale* al primului volum din lucrarea de față.

faptelor interne ale minții sunt o precondiție a experienței externe, explică sarcinile esteticii filosofice care este solicitată, între altele, firește, să producă explicații privitoare la posibilitatea dobândirii unui acord cu privire la ceea ce reprezintă arta însăși. Ce tip de ființare este arta, în condițiile în care ea aparține și, în același timp, nu aparține realității obiectuale? Cum decupăm identitatea cu sine a operei de artă din moment ce apariția ei este legată de preferințele și gusturile noastre individuale, mai mult sau mai puțin arbitrare? Care este criteriul după care deosebim și tipologizăm diversele forme de manifestare a artei? În ce sens putem vorbi despre artă înainte de inventarea conceptului „arte frumoase"? Din ce perspectivă definim opera de artă: din aceea artistului, a creatorului, ori din cea a publicului? Ce poziție ocupă publicul în definirea operei de artă? Operele de artă sunt doar perspective emoționale asupra vieții sau produc și o anumită formă de adevăr? Mesajul estetic al operei de artă, legat de plăcere ca stare internă a minții, transmite în același timp și un mesaj etic, adică o obligație morală legată de ceea ce e corect sau nu?
Toate aceste întrebări, la care putem adăuga firește multe altele, generate de apariția conceptului modern de „arte frumoase" sunt vii și astăzi. Ele au traversat decenii și secole fără a fi pe deplin soluționate. Firește că, în practica curentă a vieții, în care includem și practicile artistice de producere și evaluare a artei, fiecare dintre noi știe ce este o operă de artă. Suntem convinși că gusturile noastre funcționează corect și că discriminăm fără eroare între artă și non-artă. Numai că aceste convingeri interne încep să se clatine atunci când cineva ne întreabă: ce este arta? Parafrazându-l pe Aureliu Augustin care se referea la natura timpului ca dimensiune interioară conștiinței, am putea spune: „dacă cineva nu mă întreabă știu ce este arta. Dar dacă sunt întrebat nu mai știu".
Așa se explică de ce problematica identității și definirii artei este una dintre sarcinile teoretice perene ale filosofiei artei. Fiecare generație de esteticieni care a trăit în segmentul de timp decupat din modernitate și până în zilele noastre a fost adânc preocupată de a propune anumite definiții artei. Alături de definiția standard, „arta este realizarea frumosului în opere" există o serie de alte definiții trecute în revistă de esteticianul francez Roger Pouivet. Iată câteva dintre ele: „Opera de artă este realizarea sensibilă a ideii", „Arta este o stare de spirit", „Opera de artă este expresia sinelui de către artist", „Opera de artă este donația invizibilului în vizibil", „Opera de artă face vizibilul vizibil", „Opera produce sens", „Opera de artă este o întâlnire", „Opera de artă este ceea ce deschide o dimensiune inaccesibilă oricărei alte experiențe", „Arta este ceea ce se expune: opere, instalații, performance-uri, cărnuri, excremente, cadavre, prostituate etc." „Opera de artă este subversiunea oricărei norme și demistificarea oricărei realități sociale"[1].

2. Preliminarii: Ce înseamnă „a defini"?

Așa cum s-a argumentat în capitolul anterior conceptul „arte frumoase" apare în lumea culturii europene ca urmare a felului în care s-au realizat noi clasificări în corpusul premodern al artelor liberale. Dacă în premodernitate artele erau clasificate după criteriul tipului de muncă, a formei de cunoaștere (teoretică, practică, poietică) ori de pe platforma artistului-meșteșugar, modernitatea, utilizând în principal criteriul gustului, a produs o răsturnare în modul de înțelegere a artei pe care o despărțit-o de știință. Clasa de obiecte numite „artistice", sunt gândite separat și

1. A se vedea, Roger Pouivet, *Ce este o operă de artă?* Traducere de Cristian Nae, Postfaţă de Petru Bejan, Iaşi, Editura Fundaţiei Academice AXIS, 2009, p. 8.

autonom, prin aplicarea criteriului plăcerii estetice, de toate celelalte clase de obiecte și realități tangibile ori intangibile, simbolice. Or, o schimbare radicală a modului în care se constituie, se compară și se tipologizează clasele de obiecte, după anumite criterii, implică și schimbări radicale la nivelul definiției. Căci, așa cum se știe încă din manualele de școală, definiția și clasificarea sunt operații logice complementare. Clasificarea are relevanță dacă clasele de obiecte și criteriile de dispunere a lor în „universuri de clasificare" sunt riguros definite. În absența unor definiții clare nu poate avea loc nici un proces de raționare corect. Definiția și clasificarea devin apoi precondiții ale teoriilor ca sisteme de enunțuri în care este organizată cunoașterea sistematică.
Simplu spus, prin definiţie se surprinde esenţa unui lucru, adică caracteristicile (proprietăţile) lui invariante, generale și necesare, ceea ce rămâne neschimbat și identic cu sine. Or, definiţia este o judecată care poate fi premisă sau concluzie într-un raţionament și, prin urmare, prin definiţie deschidem drumul către teorie. Prin definiţie știm ce este un lucru. Ea încercuiește notele caracteristice într-o unitate conceptuală, într-o anumită clasă de obiecte, iar operația de clasificare propune tipologii și ierarhii între aceste clase. Ele intră apoi în sisteme de teorii în calitatea lor de reprezentări abstracte ale lumii. Prin teorie, ca ansamblu de definiţii, reguli și raţionamente, aflăm de ce un anumit lucru este așa și nu altfel, și totodată, dacă îndeplinește, într-un ansamblu, un anumit scop. Toate aceste elemente, împreună, formează o explicaţie sistematică. Știm ce este, de ce este, cum se integrează în ansambluri mai mari și ce scop îndeplinește un anumit lucru.
Dar ce este definiția și în ce constă operația de definire? „În sens literal, a defini înseamnă a determina limitele unei parcele de teren sau ale unui alt asemenea obiect, a stabili unde începe un lucru și se termină un altul, sau în general a deosebi sau a distinge. A cere cuiva să-și definească poziția, într-o dispută, înseamnă ai cere să înlăture ambiguitățile dintr-o formulare pe care se subînțelege că, implicit sau explicit, i-a dat-o și să o facă astfel mai clară și mai precisă. În această accepțiune curentă sau uzuală a cuvântului se sugerează că definirea este o chestiune de grad: a defini nu înseamnă a face absolut definit (precis delimitat) ceea ce este absolut nedefinit (imprecis), ci a face mai definit ceea ce era *deja definit* într-o anumită măsură"[1].
Există mai multe tipuri de definiții pe care le putem cunoaște deschizând orice manual de logică. Dintre acestea cea mai importantă pentru domeniul pe care-l explorăm, pare a fi definiția pe care logicienii o numesc „reală", adică cu referire la lucrurile însele, la felul lor de a fi, adică la existența și esența lor. O definiție reală are forma „x" este „y". Acest tip de definiție este important pentru că opera de artă, ca obiect estetic, este un tip special de realitate care se naște, cum s-a văzut, *doar* la întâlnirea dintre un obiect perceptual cu sentimentul nostru de plăcere sau neplăcere. Opera de artă ca obiectul estetic există firește, dar existența sa este de ordin secund. În întrebarea „ce este arta, (opera de artă)?" noi am presupus deja că această entitate există și că, prin acest fapt al existenței, ea este purtătoare unei esențe. „Existența călătorește înăuntrul esenței. Ea nu precede esența, de vreme ce nu e posibilă decât prin aceasta. Dar nici esența nu precede existența, de vreme ce nu se «realizează» decât prin aceasta. Existența se încorporează în esență"[2].
Trebui spus clar că apariția filosofiei însăși în lumea grecității este legată de explorările pe care Socrate le-a întreprins în legătură cu încercarea sa de a defini, în termeni de realitate și esență, cuvintele etice fundamentale care mijlocesc comportamentele constante și previzibile ale ființei

1. R.G. Collingwood, *Eseu despre metoda filosofică. Poate găsi filosofia o ieşire din starea de descumpănire?* Traducere din engleză de D.G. Stoianovici, Bucureşti, Editura Humanitas, 2015, pp. 87-88,

2. Constantin Noica, *Trei introduceri la Devenirea întru fiinţă*, Bucureşti,, Editura Univers, 1984, p. 52.

noastre omenești. Socrate este, cum spune chiar Aristotel, „…cel dintâi care a căutat să afle esenţa…De aceea suntem îndreptăţiţi să-i atribuim lui Socrate două descoperiri: procedeul inducţiei și definiția generală, principii care împreună constituie începutul oricărei științe. Dar el nu admite o existenţă separată nici a Ideilor generale, nici a definiţiilor[1]".

Modul în care proceda Socrate este relatat, în principal, de Platon în cunoscutele dialoguri de tinerețe și de Xenofon, în amintirile sale. Cu toate că nu este expusă metoda în mod explicit, cercetătorii vechii gândirii grecești au evidenţiat pașii metodei socratice. Astfel, Viorel Cernica ordonează metoda socratică după următorii pași (trepte): a) formularea opiniilor cu privire la un lucru; b) analiza lor; scoaterea în evidenţă a lipsei de temei, în cazul fiecărei opinii; c) degajarea a ceea ce este comun (degajarea esenţei, a generalului); d) definirea lucrului; e) problematizarea definirii; deschiderea unei căi către universal[2].

Socrate și, după el Platon, sunt prin intermediu definiției în căutarea esenței lucrurilor, adică ale acelor proprietăți invariante care conferă identitatea și stabilitatea în timp a oricărei existențe. Platon, cum s-a mai arătat, considera că esența este modelul universal al unui lucru, ideea sau forma universală care mijlocesc cunoașterea obiectelor sensibile. De exemplu, „Ideea de armură" este universală și aplicabilă tuturor armurilor din întreaga lume, indiferent de timp și de loc. Prin intermediul acestei Idei (esență, formă) știm ce este armura în genere, pentru că aceasta este prototipul, etalonul, (arhetipul), oricărei armuri concrete, sensibile. Noi deosebim *această* armură pentru că o raportăm la armura în genere. Pe de altă parte, aceeași Idee se instituie și într-o regulă de producere a armurilor și, deopotrivă, conferă și identitate meșteșugului de armurier în raport de toate celelalte meșteșuguri.

Aristotel sistematizează întreaga istorie a problematicii definiției și produce teoria standard a culturii filosofice europene. Gândirea medievală și modernă nu au făcut nimic altceva decât să rafineze teoria aristotelică a definiției. Nucleul acestei teorii este dat de o conjuncție de cuvinte fundamentale: substanță, esență, gen proxim, diferență specifică, propriu și accident. A defini înseamnă a specifica substanța unui lucru văzut ca esență permanentă, ca ceea ce rămâne neschimbat în lucruri, chiar dacă acestea sunt supuse unor permanente transformări. „…esența permanentă a unui lucru e socotit a fi în sine însuși…Prin urmare, adevărată definiție a esenței unui lucru este ceea ce exprimă esența sa, dar în care definiție nu intră acest lucru însuși"[3]. Ideea este reluată de Aristotel în *Analitica secundă*, *Cartea a II-a*[4] în contextul unei ample explorări a modului în care căutarea esenței lucrurilor se intersectează cu alte probleme de logică, de pildă cu teoria demonstrației silogistice ori cu specificarea și clasificarea tipurilor de definiții. În sfârșit, aceeași idee o regăsim în *Topica*. „Definiția este o vorbire care exprimă esența unui lucru. Ea întrebuințează sau o vorbire în locul unui nume sau o vorbire în locul altei vorbiri, căci unele lucruri exprimate printr-o vorbire pot fi și ele definite"[5]. Tot în același capitol al lucrării *Topica* ce poartă titlul *Explicarea celor patru predicabile*, Aristotel precizează că în structura unei definiții trebuie specificat genul din care face parte entitatea pe care vrem s-o definim și specia care diferențiază

1. Aristotel, *Metafizica*, XII, 4, 178b.

2. Viorel Cernica, *Metoda socratică şi presupoziţiile sale teoretice*, în vol. *Căutarea de sine şi chemările tradiţiei*, Bucureşti, Mihai Dascal Editor, 2002, pp. 84-85.

3. Aristotel, *Metafizica*, VII, 4, 129 b.

4. Aristotel, *Analitica secundă*, 1-10, 90 b-93 b.

5. Aristotel, *Topica*, 5, fr. 102 a.

această entitate de alte entități coprezente în același gen (clasă de obiecte). „Gen este ceea ce se enunță ca esență a mai multor lucruri care se deosebesc din punctul de vedere al speciei”[1]. Ex. omul este un animal (gen) rațional (diferență specifică).

Trebuie spus clar că întreaga istorie intelectuală europeană din grecitate și până în Renaștere a stat, în materie de definiție, clasificări și teorii, sub semnul vechii gândirii platonice și aristotelice[2] și că, așa cum s-a argumentat în volumul I, în ciuda schimbării de *Weltanschauung*, atât ideea de arte liberale, cât și de frumos metafizic au supraviețuit până în zorii modernității. Prin urmare, nu putem vorbi despre o contribuția teoretică a filosofilor premoderni în domeniul definiției artei, pentru simplul motiv că „artele frumoase”, conceptul modern de artă, de nu le-a fost cunoscut.

3. Definirea artei în modernitate

Conceptul de „arte frumoase” care unifică într-un întreg viu un obiect tangibil (obiect artistic, obiect natural sau artefact) cu o stare internă a minții, sentimentul de plăcere și neplăcere, a generat chiar din perioada modernității timpurii „războiul gusturilor”, un conflict generalizat cu multiple consecințe teoretice și practice. Sursa acestui „război” o detectăm în impresia de liberate pe care o resimțim cu toții atunci când ne exprimăm preferințele (non)artistice. Nimeni nu ne poate obliga să nu ne placă „ceva”, după cum nimeni nu ne poate contrazice spunându-ne: „nu este adevărat că-ți place «x»”! Vechiul adagiu latin „despre gusturi și culori nu există dispute” se aplică fără restricții odată cu instaurarea stilului de viață (post)modern.

Paradoxal însă, concomitent cu exprimarea propriilor gusturi noi trăim și convingerea că ceea ce ne place nouă *trebuie* să placă și altora. Numai că altora le place „altceva”! Rezultatul? Instaurarea unei confuzii generalizate la scara întregii societăți umane pentru că în materie de gusturi și exprimarea preferințelor cu toții avem dreptate. Or, dacă acceptăm această concluzie, atunci pare-se că în materie de artă și operă de artă nimic nu mai are sens. În ordine teoretică, așadar, nu mai știm ce este artă și ce nu este, ce este frumos și ce nu este pentru că gusturile variază de la individ la individ. Ceea ce vine în conflict cu practicile curente de viață, când noi ne știm forte bine care ne sunt preferințele și nu confundăm arte cu non-arta. „Pe unii îi încântă mai mult sublimul, pe alții tandrețea iar pe alți oameni ironia. Unii au o sensibilitate crescută la imperfecțiuni și sunt extrem de preocupați de corectitudine. Alții au un simț al frumuseții mai viguros și pot ierta douăzeci de absurdități și imperfecțiuni de dragul unei singure tușe distinse sau emoționante. Mintea acestor oameni este în totalitate îndreptată către concizie și energie; ceilalți sunt încântați de o expresie bogată, abundentă și armonioasă. Pe unii îi emoționează simplitatea, pe alții podoabele. Comedia, tragedia, satira, oda au fiecare partizanii săi care preferă acea specie în particular tuturor celorlalte. Este în mod clar o greșeală ca un critic să își limiteze aprecierea la un singur gen de scriere și să le condamne pe toate celelalte. Dar este aproape imposibil să nu simțim o predilecție pentru cele care se potrivesc înclinației și dispoziției noastre. Astfel de preferințe sunt naturale și ineluctabile și niciodată nu vor putea să constituie rezonabil obiectul unei dezbateri, pentru că nu există niciun standard în funcție de care să se ia hotărâri”[3].

Dezacord generalizat produs de instaurarea subiectivității și a arbitrariului în domeniul evaluării

1. *Ibidem*, fr. 102.

2. A se vedea, Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn şi interpretare*, Traducere de Ştefania Mincu, Iaşi, Editura Polirom, 2009, în mod special cap. 1, *De la arbore la labirint*, pp. 7-88.

3. David Hume, *The Standard of the Taste*, http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL23.html.

artei i-a îndemnat de pe filosofii interesați de acest fenomen să privească cu atenție și să exploreze ceea ce se întâmplă în *interiorul subiectului* pentru a înțelege statul ambiguu al operei de artă („ceva" care aparține și nu aparține realității perceptiv senzoriale) natura gustului și a creației artistice în raport cu invenția științifică, tipurile de artă, rolul social și educațional al artei, raportul etic și estetic etc.

Caracteristicile *Weltanschauung*-ului modern orientează, în calitatea de prealabil (presupoziție) care indică sensul cunoașterii și al exercitării sensibilității, gustului, firește, toate aceste dezbateri inclusiv cele privitoare la arta și la încercările de definire a ei. Mai precis, filosofii privesc fenomenele artistice prin ochelarii axiomei fundamentale ale acestui prealabil cognitiv, respectiv convingerea că existența trebuie înțeleasă ca fapt de conștiință, iar procesul de definire a artei este el însuși orientat ținând cont de această axiomă. Pe scurt, modernitatea privește operația de definire a artei din „interiorul subiectului", fiind într-un dezacord ireconciliabil cu premodernitatea care privea aceeași operație din „interiorului obiectului".

Important de reținut este faptul că spre deosebire de filosofii premoderni, ale căror explorări erau îndreptate către definiții în încercarea de a căuta esența lucrurilor, filosofii moderni sunt interesați de „cartografierea" minții omenești, a puterii și limitelor acesteia. Dacă *Weltanschauung*-ul greco-latin și, în mare măsură, cel creștin, au direcționat eforturile gânditorilor pentru a răspunde la întrebarea „ce este lumea?", ce avea drept rezultat ordonarea acesteia în genuri și specii imobile, *Weltanschauung*-ului modern a privilegiat întrebarea: cum este lumea?, adică a pus accentul pe mecanismele explicative ale unui lumii aflată în mișcare. Așa se explică de ce filosofii artei în modernitate nu au obsesia definițiilor, ci a clasificării și a producerii de teorii ale artei în funcție de facultățile minții omenești și de simțurile „artistice" implicate în creație și receptare – văzul și auzul. Definițiile artei sunt de fapt topite și asimilate în marile teorii ale artei pe care le vom trata în capitolele următoare. Cum se va remarca, acestea au la bază definiții asumate explicit de tipul: „arta este o formă de reprezentare a lumii" sau „arta este o expresie a personalității artistului" etc. Simplificând lucrurile, opțiunea pentru o definiție sau alta a operei de artă urmează, în ciuda unor opinii dintre cele mai diverse, dihotomia majoră *rațiune versus sentiment* care domină întreaga gândire estetică de la Descartes la Nietzsche. Prin urmare, vorbim despre două perspective concurente asupra subiectivității omenești. Pe de o pare, avem de-a face cu linia lui Descartes, cea care a privilegiat cunoașterea, rațiunea pură sau, ceea ce este același lucru, simțul intern. Pe de altă parte, avem linia lui John Locke și David Hume, respectiv a filosofiei iluministe scoțiene, cea care a teoretizat „moravurile" adică gustul (plăcerea) și corelația gustului ca facultate a plăcerii cu etica, facultatea corectitudinii morale.

De o parte, se aliniază teoriile asupra artei care vin în prelungirea ideii de „eu rațional", dar supus continuu unor pasiuni ce vin din exteriorul ei, prin aparatul senzorial, prin sensibilitatea corporală. În viziunea lui Descartes pasiunile, în număr de șase, mirarea, iubirea, ura, dorința, bucuria și tristețea, cu sediu în simțurile externe exercită continuu presiuni asupra rațiunii, asupra simțului intern. „Numim în genere bine și rău ceea ce *simțurile noastre interne* (*s.n.*) sau rațiunea noastră ne fac să considerăm potrivit …numim însă frumos sau urât ceea ce ne este înfățișat ca atare de *simțurile noastre externe* (*s.n.*) în special de simțul văzului, el singur bucurându-se de mai multă considerație decât celelalte. De aici se nasc două feluri de iubire și anume iubirea pe care o avem pentru lucrurile bune și cea pe care o avem pentru cele frumoase pe care o putem denumi plăce-

re”[1]. Rezultă așadar, că există o ierarhie între sentimentele morale care-și au originea în rațiune, în simțul intern, și sentimentele estetice, cele legate de plăcere care-și au originea în simțul extern. Trebuie spus, oricât ar părea de paradoxal, că această linie raționalistă în înțelegerea plăcerii ca pasiune, a condus și la nașterea esteticii prin publicarea lucrării lui Baumgarten, *Aesthetica*, în 1750. „Regăsim această distincție (a lui Descartes *n.n.*) caracteristică în întreaga direcție moștenită de la Leibniz către Wolf și propagată în Germania, în aproape întreg secolul al XVIII-lea, în cadrul școlii sale, începând cu Baumgarten”[2]. Această „estetică a rațiunii” a alimentat toate direcțiile de filosofie a artei care se încadrează în modernitatea timpurie și care cuprind curentele artistice numite „clasicism”, „neoclasicism”, „academism”. „Transpunând în practică această filosofie a artei vom avea academismul. Imitația anticilor. Cunoașterea perfectă a unei tehnici căreia toți trebuie să-și supună talentul”[3]. Prin urmare, filosofia artei, asociată „esteticii rațiunii”, era centrată pe regulile pe care artistul trebuie să le respecte în procesul creației sale și pe ideea de „canon al frumuseții”, structurat de valori precum armonia, claritatea și echilibrul.

De cealaltă parte, se aliniază teoriile asupra artei care vin în prelungirea ideii de „eu emotivist” și a unei „estetici a sentimentului” cu origine în ideile lui Jean Jacques Rousseau[4], în Franța, John Locke în Anglia, din care se alimentează ideatic întregul iluminism scoțian Addison, Shaftesbury, Burke, Hume etc. Ei privesc înăuntrul omului psihologic pentru a-i cartografia trăirile și experiențele legate de frumos, sublim sau pitoresc. Cuvântul „frumos” este folosit de acum încolo ca sinonim cu expresiile „gust”, „plăcere” sau „experiență estetică”, trăiri psihologice legate de facultatea imaginației și de capacitatea minții de asociere între sentimente și idei. Această estetică a sentimentului este pusă în legătură cu o teorie perceptuală a artei și are ca sursă de inspirație publicul, cel care receptează arta. Putem găsi un „canon al gustului”? Ce relație există între experiența estetică și experiența morală? Care sunt exigențele după care trebuie să se conducă „bunul gust”? Acestea sunt întrebări fundamentale ale scolii „empiriste” de gândire în estetică care a inspirat multiple tematici ale esteticii analitice de astăzi, în ciuda faptului că există o deosebire fundamentală de metodă între aceste două perspective asupra artei și pe care o vom trata mai pe larg în capitolele viitoare.

Cele două estetici concurente ale modernității – cea rațională și cea empiristă – sunt unificate de Kant în conceptul unei esteticii critice, fundate pe explorări subtile ale frumosului artistic asimilat cu plăcerea dezinteresată și, deopotrivă, asupra judecății de gust și a teoriei geniului. Putem conchide așadar că, în lumea modernă, definițiile asupra artei pot fi puse în legătură cu teoriile „canonice” care au propus modele de conceptualizare a artelor frumoase și a sentimentului de plăcere și neplăcere.

---

1. René Descartes, *Pasiunile sufletului*, Studiu introductiv şi note de Gheorghe Brătescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984, *Articolul LXXXV*, p. 102.

2. Wladislaw Folkierski, Între clasicism și romantism. Studiu despre estetica și esteticienii secolului al XVIII-lea, Volumul I, traducere de Mioara şi Pan Izverna, prefaţă de Irina Mavrodin, București, Editura Meridiane, 1988, p. 48.

3. Paul Hazard, *Criza conştiinţei europene 1680-1715.* Traducere din franceză de Sanda Şora, Cuvânt înainte de Jacques Fauve, Bucureşti, Editura Humanitas, 2007, p. 418.

4. A se vedea cu precădere, *Prefață la Narcis sau îndrăgostitul de sine însuși*, în vol. Jean Jaques Rousseau, *Scrieri despre artă,* traducere, selecție și note de Marina Dimov, prefață și tabel cronologie de Irina Bădescu, București, Editura Minerva, 1981, pp. 37-55.

4. Definirea artei în (post)modernitate

Așa cum am argumentat și în capitolele anterioare ansamblul de tematici pe care le explorează filosofia artei, inclusiv problema definirii artei, sunt amplasate în interiorul *tiparelor conceptuale* decupate de fiecare *Weltanschauung* corespunzător marilor epoci istorico-culturale pe care le-a cunoscut lumea europeană din perioada inaugurală grecească și până astăzi. Noi privim lumea din interiorul acestor tipare conceptuale care joacă rolul unor lentile deformatoare și selective, astfel încât a susține ideea că în actul perceptiv natural ni se arată lucrurile în ele însele, așa cum sunt ele în realitate, reprezintă o naivitate fără margini.

Această ideea a „vederii culturale", a faptului că vedem ceea ce noi înșine punem în realitate este o achiziție a postmodernității și poate fi ilustrată printr-un experiment mental imaginat de filosoful și esteticianul spaniol Ortega y Gasset:

„Un bărbat celebru trage să moară. Soţia lui stă la capul patului. Un medic îi ia muribundului pulsul. În fundul încăperii se mai află încă două persoane: un ziarist, care asistă la scena mortuară din raţiuni profesionale, și un pictor pe care l-a adus acolo întâmplarea. Soţia, medicul, ziaristul și pictorul sunt de faţă la un același fapt. Cu toate acestea, faptul unic și identic — agonia unui bărbat — i se înfăţișează fiecăruia dintre ei sub câte un aspect distinct….Femeia, așadar, nu asistă la scenă, ci se află în ea; nu o contemplă, ci o trăiește. Medicul se situează ceva mai departe. Pentru el e vorba de un caz profesional. Nu intervine în fapt cu zbuciumul pasional și orbitor ce-i inundă sufletul bietei femei….Ziaristul se află acolo, ca și medicul, obligat de profesia lui, nu dintr-un impuls spontan și omenesc. Dar în timp ce profesia îl obligă pe medic să intervină în eveniment, cea a ziaristului îl obligă tocmai să nu intervină: trebuie să se mărginească să vadă. Pentru el faptul este propriu-zis scenă pură, simplu spectacol pe care mai apoi va trebui să-1 relateze în coloanele periodicului. Nu participă sentimental la ceea ce se petrece acolo, se află spiritualmente izolat de eveniment și în exteriorul lui; nu-1 trăiește, ci îl contemplă, îl contemplă totuși cu preocuparea de a fi nevoit să-1 relateze ulterior cititorilor săi…În sfârșit, pictorul, indiferent, nu face altceva decât să tragă cu ochiul din culise. Ceea ce se petrece acolo nu-i produce nici o îngrijorare; …Atitudinea lui e pur contemplativă și chiar se poate spune că nici nu-1 contemplă integral; sensul lăuntric dureros al faptului rămâne în afara percepţiei sale. Nu ia seama decât la exterioritate, la lumini și umbre, la valorile cromatice"[1].

Prin urmare, realitatea, spune Ortega y Gasset, atunci când e privită din puncte de vedere distincte, se sparge în multe realităţi divergente, iar întrebarea care dintre acele realităţi este cea adevărată și autentică e lipsită de sens. Punctul de vedere al fiecăruia dintre cei prezenți la evenimentul respectiv, ultimele clipe ale unui muribund, este egal îndreptățit pentru că fiecare „vede" ceva anume din realitatea dată, în funcție de atitudinea cognitivă, emoțională și „profesională" cu care privește. Generalizând, „realitatea" nu se arată nimănui în mod neutral, întrucât ea nu poate fi desprinsă de interpretările, respectiv de punctele noastre de vedere, care o însoțesc și în cuprinderea cărora aceasta se „dezvăluie".

Concluzia pe care o putem extrage este simplă și poate fi surprinsă tot în cuvintele lui Ortega y Gasset. „*Perspectiva este una din componentele realităţii.* Departe de a fi deformarea, ea este organizarea ei. O realitate care, privită din orice punct, s-ar dovedi mereu identică, e un concept

1. José Ortega y Gasset, Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică, Traducere din spaniolă, prefaţă şi note de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2000, pp. 35-37.

absurd"[1]. Este evident că în acest context de relativism ce caracterizează postmodernitatea problematica definirii artei și-a pierdut importanța pe care o avea în tradiție. Așa cum s-a arătat în capitolul anterior, întrebarea privitoare la opera de artă care se pune și devine relevantă în contextul postmodernității este cu totul alta: *Când un obiect este artă?*

Cum arată Nelson Goodman, „literatura estetică este acoperită de tentative disperate de a răspunde la întrebarea : «Ce este arta?» . Aceasta întrebare, adesea fără speranţa confundată cu întrebarea : «Ce este arta bună?», este pusă cu acuitate în cazul artei găsite – piatra ridicată de pe un drum și expusă într-un muzeu – și este încă relansată prin promovarea artei numită de *environment* și conceptuală. O aripă de automobil zdrobită într-o galerie de artă este o operă de artă? Ce se întâmplă cu ceva care nici măcar nu este un obiect și nu este expus într-o galerie sau muzeu - de exemplu, săparea și umplerea unei gropi în Central Park cum a prescris Oldenburg? Dacă acelea sunt opere de artă, atunci toate pietrele de pe drum, toate obiectele și evenimentele sunt opere de artă ? Dacă nu, ce distinge ceea ce este de ceea ce nu este o operă de artă? Că un artist o numește operă de artă? Că este expusă într-un muzeu sau galerie ? Nici un răspuns de acest gen nu convinge. Cum remarcam la început, o parte a problemei rezidă în faptul că nu punem întrebarea potrivită – în faptul că nu recunoaștem că un lucru poate funcţiona ca operă de artă în anumite momente și în altele nu. În cazurile cruciale, adevărata întrebare nu este: «Care obiecte sunt (în mod permanent) opere de artă?», ci : «Când un obiect este operă de artă?» – sau mai scurt, ca în titlul meu, «Când este artă?»"[2].

Prin urmare, postmodernitatea ca o critică a criticii modernității, ia în cercetare cadrele de gândire ale modernității însăși. Cercetarea „realității perspectivale" care transformă realitatea în eveniment de conștiință ce se petrece „aici și acum" a îndreptat mintea către „ochiul care vede". Ea s-a orientat către decelarea modalităților acestei „vederi", respectiv, către cunoașterea intereselor de cunoaștere și, deopotrivă, către identificarea metodelor prin care se produc noi și noi perspective și evenimente de conștiință. Simplu spus, postmodernitatea denunță o serie de automatisme și prejudecăţii ale modernității însăși, inclusiv cele legate de definirea și clasificarea artei. În ce constă critica postmodernă a modernității în tematica pe care am deschis-o – încercarea de identificare și de definire a operei artă? Doar vom exemplifica această critică, ce este imposibil de analizat pe îndelete în contextul lucrării de față, apelând la patru secvențe teoretico-estetice pe care le-am ales pentru a sublinia diversitatea abordărilor.

În primul rând, riguros vorbind, opera de artă nu poate fi definită și clasificată pentru că definițiile reale, prin gen proxim și diferență specifică, se pot aplica doar obiectelor perceptive neutrale. Or, când cineva spune că „ceva este artă" și apoi propune o definiție, atunci respectiva persoana *deja* s-a antepronunțat în legătură cu obiectul respectiv. Cu alte cuvinte, entitatea perceptuală numită „artă" nu mai este un obiect neutral, ci o valoare, adică ceva ce a trecut instantaneu printr-un proces de evaluare, într-un obiect al conștiinței evaluative. Când spui că „ceva este artă" evaluarea a luat-o înaintea clasificării, în sensul că *deja* obiectul respectiv este plasat în clasa obiectelor denumită artă. Prin urmare, una dintre regulile fundamentale ale definiției, condiția neutralității,

1. José Ortega y Gasset, *Tema vremii noastre,* Traducere din spaniolă, prefaţă şi note de Sorin Mărculescu Bucureşti, Editura Humanitas, 1997, articolul *Doctrina punctului de vedere,* p. 139.

2. Nelson Goodman, *Quand y a-t-il art*, în vol. *Philosophie analytiqe et esthétique,* textes présentés par Danielle Lories, préface de Jacques Taminiaux, Paris, Klincksieck, 2004, p. 2006.

este încălcată[1]. „În ceea ce privește subiectul teoriei artei, aș vrea să arăt că termenul «artă» sau «operă de artă» este folosit în cel puţin două sensuri: un sens clasificator și unul evaluativ. Primul sens se referă la întrebarea dacă un obiect dat urmează a fi clasificat drept lucrare de artă sau nu. Simpla clasificare a unui obiect ca lucrare de artă, însă, nu demonstrează că acel lucru este o *bună* lucrare de artă. Faptul că un animal este clasificat corect, precum un cal, nu înseamnă că acesta este un cal bun. Dar, expresia «operă de artă» este uneori folosită pentru a evalua pozitiv ceva. O pictură sau o cascadă pot fi lăudate spunând că reprezintă o operă de artă. Este ușor de observat că «Această pictură este o operă de artă» este o evaluare și nu o clasificare, deoarece primele două cuvinte din propoziţie («Această pictură») presupun că obiectul la care se face referire trebuie clasificat drept operă de artă”[2].

În al doilea rând, postmodernitatea a denunțat viziunea metafizică și atitudinea esențialistă implicare în teoria definiției reale investită de gânditorii greci pentru a determina esența unei existențe de sine-stătătoare. În sens premodern, prin intermediul definiției reale, lumea era văzută ca o încrengătură de forme și de esențe, organizate ierarhic. În vârf se aflau predicamentele, genurile supreme și apoi categoriile. Urmau apoi noțiunile-gen și noțiunile-specie organizate după criteriul extensiei sferei, până se ajungea la formele lucrurilor individuale. Deci, lumea era concepută ca o structură de existențe ordonată ierarhic, stabilă în esenta sa. Forma vizuală a acestei lumi este arborele[3]. În ciuda diferențelor majore de *Weltanschauung* și modernitatea gândește lumea tot plecând de la „esențe”. Numai că de această dată esențele sunt date în subiect și nu în lucruri. *Ego cogito* cartezian este o astfel de esență, întrucât gândirea omului rămâne identică cu sine în ciuda operațiilor pe care le efectuează. Descartes însuși în *Scrisoare a II-a* din *Principiile filosofiei*, propune și el o structură ordonată a lumii sub forma unui arbore al cunoașterii și înțelepciunii. „Așa că întreaga filosofie a ca un arbore ale cărui rădăcini sunt metafizice, al cărui trunchi e fizica, iar ramurile care ies din acest trunchi sunt celelalte științe, care se reduc la trei principale: medicina, mecanica și morala; înțeleg aici cea mai înaltă și cea mai perfectă, care, presupunând o cunoaștere deplină a celorlalte științe, este ultima treaptă a înțelepciunii[4].

Ideea că lumea este formată din esențe a fost amplu criticată, în principal, odată cu apariția celor două mari cotituri (turnuri) în gândirea filosofică: cea fenomenologică și cea analitică. În locul „gândirii esențialiste” moderne, care pune un accent pe ideea de stabilitate și invariabilitate a lumii, corespunzătoare stabilității și invariabilității lui *ego cogito*, gândirea estetică postmodernă, despletită în cele două stiluri concurente, fenomenologia și analitismul, propune o viziunea relaționistă și funcționalistă a lumii. Noi trăim, susțin ambele orientări, într-o lume plurală care nu are nici centru și nici un scop prestabilit. Viața omului este o „aventură” care a început fără nici un fel de temei cosmic și care poate sfârși oricând. Ființa omenească nu are o esență, ea fiind, în ultima instanța, timp. Lumea se constituie, temporal, în mintea omului sau în limbajul lui. Arta și opera de artă nu mai au o semnificație metafizică, ci exclusiv lumească. A căuta o esență a artei folosind definiții reale este o imposibilitate logică. Toate celelalte definiții ale artei sunt doar simple convenții între noi și, prin aceasta, ele sunt egal îndreptățite. Optăm pentru o definiție

1. A se vedea, Roger Pouivet, *op. cit.*, cap. *Condiția de nutralitate,* pp. 12-20.

2. George Dikie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 51.

3. A se vedea, cap. *Scara de forme*, în vol. R.G. Collingwood, *Eseu despre metoda filosofică, ed. cit.*, pp.53-85.

4. René Descartes, *Principiile filosofiei*, traducere, studiu introductiv şi notă biografică de Ioan Deac, București, Editura Iri, 2000, p. 72.

sau alta a artei în funcție de anumite interese conjuncturale. În rest, în contextul unui dialog generalizat la scară planetară definițiile contextuale ale artei ne sunt suficiente pentru a întreține o comunicare vie între parteneri cu opțiuni artistice dintre cele mai diverse.

În ciuda marilor diferențe dintre aceste stiluri concurente de filosofare postmodernă, recognoscibile atât în filosofia artei, cât și în filosofia trăirii estetice, critica lor vizează o serie de automatisme ale filosofiei moderne între care și convingerea conform căreia gândirea produce cunoaștere prin operații de sinteză. Astfel, subiectul și predicatul din orice judecată de cunoaștere sunt conectate între ele prin intermediul gândirii care face permanent sinteze cu ajutorul facultăților specializate. De pildă, Kant considera că sensibilitatea noastră face o sinteză între capacitatea de a fi afectați de obiecte și propriile sale structuri interne: spațiul și timpul. Apoi, imaginația produce reprezentări schematice ale obiectelor care sunt la rândul lor sintetizate de categorii, formele interne ale intelectului etc. Or, această convingere asumată necritic nu poate explica mecanismul misterios prin care gândirea ca *ego cogito*, realitate intangibilă, se leagă de realități tangibile, de obiecte care posedă sau nu posedă proprietăți artistice (estetice). Dacă nu putem arăta cum se leagă gândirea cu lucrurile, în existența și esența lor, nu putem vorbi nici despre esențe ale lumii pe care le-am putem defini și apoi clasifica.

În locul teoriei sinteză a gândirii specifică modernității, fenomenologia a propus teoria intențională a gândirii care postulează axioma că gândirea funcționează cu obiecte cu tot. Din această perspectivă, obiectele sunt sensuri și semnificații, adică „lucruri". Spre deosebire de filosofia modernă care era obsedată de producerea și evaluarea cunoștințelor, gândirea fenomenologică are în vedere determinarea *sensului*, adică modul în care gândirea conferă (donează) sens acestor „obiecte intenționale" interioare conștiinței noastre. Iată, de pildă, cum sintetizează fenomenologul american Lester Embree corelația gândire-obiect al gândirii.

Pe urmele lui Husserl, cel care a configurat acest mod de a gândi, fenomenologia este interesată, susține Embree, de mecanismele de constituire a sensului lumii, ca unitate dintre conștiința noastră pe care o resimțim ca un flux temporal și obiectele interioare acestui flux. Aceste obiecte ale conștiinței fenomenologice sunt „puse" și „date". Procesul de punere se referă la faptul că ele sunt poziţionalizate prin procesele de evaluare, cunoaștere, voinţă și acţiune. Procesul de donare, în schimb se referă la caracterul real sau ideal al obiectelor conștiinței, precum și la relaţiile spaţiale, temporale sau cauzale dintre. Ele pot fi descrise natural și social-cultural prin observaţii reflexive care sunt tipuri de reducţii: de la ceea ce e dat la condiţiile de posibilitate a sensului (sau la așa numitele „acte de conștiință"). Analiza e transcendentală, adică are loc în interiorul conștiinței, iar experienţa ţine de conectarea între fluxurile intenționale și obiectele lor. Dacă obiectele sunt temporale, spaţiale și cauzale, într-o observaţie naturală, fluxurile ca atare sunt doar temporale. Cu alte cuvinte, procesele intenționale nu pot fi reduse fizicalist la ceva; este sunt unităţi de timp și prin urmare, ele sunt realităţi. Pentru că a fi real, înseamnă a fi în timp, iar procesele intenționale sunt caracterizate prin temporalitate. Experienţa este directă, nemijlocită, în condiţiile în care între procesul intenţional și obiect nu se intermediază nimic; obiectul este dat acum, memorat și anticipat în percepţia curentă. El este de „faţă" ca obiect. Experienţa este indirectă dacă se interpune reprezentarea, un intermediar între obiect și flux. Aici, chiar inter

mediarul este obiect: semn, simbol, imagine (tablou), experienţe indicaţionale, „simptome”[1] etc. Evident că în acest context nu mai putem vorbi despre definiții reale care ar putea să releve esența unei existențe exterioare gândirii. Opera de artă, asimilată cu obiectul estetic, nu are doar o dimensiune spațială, ci și temporală. Așadar, ea nu trebuie definită, ci descrisă fenomenologic. Punctul de plecare al acestor descrieri este percepția lui „acum” ca eveniment temporal complex de conștiință în care ne sunt puse și date actele de conștiință cu lucruri cu tot. Treptat, prin diverse tipuri de reducții, gândirea întemeiază atât obiectele ca lucruri expresive, cât și pe sine[2].
De pe o altă platformă filosofică și estetica analitică respinge esențialismul. Contribuția majoră în această critică a esențialismului a adus-o Ludwig Wittgenstein, cel care a fixat, continuând intuițiile lui Frege și Russell, în cultura reflexivă postmodernă, „teoria tranzitivă a minții” a cărei axiomă poate fi exprimată simplu: gândirea este limbaj. Nu există așadar, gândire în sine, care să funcționeze în absența limbajului. Gândirea, văzută funcționalist, ca sistem de operații, „trece” în întregimea ei în limbaj. Prin urmare, gândirea nu este container în care sunt depozitate ideile, cât mai degrabă un ansamblu viu de operații. Toate probleme noastre, inclusiv cele legate de filosofia artei și de estetică sunt probleme de limbaj. Filosofii artei trebuie să studieze în principal natura adjectivului, în vreme ce estetica are în vedere judecata de gust.
În aceste condiții, lucrurile nu au o esență misterioasă, ceva care este ascuns și pe care ar trebui s-o surprindem prin operații ale definiției reale. Ele sunt, de fapt, cuvintele pe care le folosim pentru a le numi. Când vorbim despre lucruri vorbim în fapt despre numele sau descrierile lingvistice ale lor; conexiunile dintre ele sunt exprimate în propoziții atomare, în vreme ce relațiile dintre aceste propoziții exprimă faptele acestei lumi. De aceea, precedența limbajului față de orice operație de definire și clasificare este totală. Atunci când comparăm două culori oarecare noi nu comparăm lucruri, esențe, ci cuvinte și înțelesuri ale cuvintelor care se referă la culori. Cuvintele nu exprimă esențe, ci raporturi gramaticale. Prin urmare, pentru a înțelege orice fel de practică umană, inclusiv practicile artistice efective și reprezentările teoretice asociate lor, trebuie să avem o bună înțelegere a „jocurilor de limbaj” în care apar acestea exprimate. Înțelesul unui cuvânt este fixat de folosirea lui în multiple astfel de jocuri. De exemplu, răspunsul la întrebarea: care este esența artei? este condiționată de identificarea și cunoașterea jocurilor de limbaj în care apare cuvântul „artă”, pe scurt, a „gramaticii cuvântului artă”. Prin „gramatică” Wittgenstein desemnează modurile diferite de apariție ale unui cuvânt, în cazul nostru „artă”, în multitudinea de contexte lingvistice generate de practicarea vieții. A defini „arta” sau oricare altă noțiune, însemnă a indica „înrudirile de familie” pe care le putem detecta în felul în care folosim noi acest cuvânt. Nu este de mirare că în acest context de critică devastatoare există voci, precum cea a lui Morris Weitz, care susțin chiar inutilitatea definii operei de artă în favoarea unor analize concrete ale „gramaticii cuvântului artă”. În articolul *Rolul teoriei în estetică*, devenit celebru prin antologări succesive, Weitz constată nu doar eșecul istoric al încercării de definire a artei, ci propune pur și simplu să renunțăm la mecanismele definiției reale a operei de artă. El consideră că noi avem o „concepție fundamental greșită despre artă…teoria estetică este în totalitatea ei greșită, în chiar

1. Embree, Lester, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigaţia fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj şi Nicoleta Szabo, ediţie îngrijită de Ion Copoeru, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2007, în mod special cap. V, Experienţa, pp. 123-141 şi cap. VII, *Examinarea*, pp. 171-188.

2. A se vedea, Mădălina Diaconu, *Ontologia operei de artă în lumina principiului identităţii*, Bucureşti, Editura Crater, 2001, cap. *Temporalitatea originară a operei de artă*, pp. 133-151.

principiul ei, pentru că interpretează eronat și în mod radical *logica conceptului de artă*. Teza sa principală, (a teoriei estetice *n.n.*) este că *arta* nu este susceptibilă de o definiție reală sau de un soi de definiție adevărată sau falsă. Tentativa istorică de a descoperi proprietățile necesare și suficiente ale artei este în mod logic prost pusă pentru simplul motiv că un astfel de ansamblu de proprietăți…nu vor vedea niciodată lumina zilei. Arta, așa cum o arată logica conceptului, nu posedă un ansamblu de proprietăți necesare și suficiente; de aceea o teorie a artei este în mod logic imposibilă și nu doar dificilă de fapt"[1].

Așa se explică de ce întreaga filosofie a artei de orientare analitică optează pentru înțelegerea artei ca activitate istoric interpretativă și, deopotrivă, ca practică socială și instituțională, refuzând orice de definiție reală. De pildă, Arthur Danto, teoreticianul ideii de „lume a artei" (de comunitate artistică în sensul lui Thomas Kuhn) consideră că orice obiect identificat cu expresia „operă de artă" există doar printr-o interpretare care să-i confere acest statut. Arta și toate fenomenele legate de aparițiile expoziționale ale ei se înțeleg plecând de la atmosfera invizibilă a ceea ce *nu este expus*, adică de la ideile artistice ale momentului, respectiv de la perspectivele teoretice oferite de istoria și teoria artei. Arta este, prin urmare, o practică culturală extinsă și felul ei de a fi poate fi înțeleasă doar dacă activăm o perspectivă istorică de interpretare. Un alt exemplu ce poate fi invocat în această direcție a definirii artei ca practică îl găsim în lucrările de maturitate ale lui George Dickie autorul teoriei instituționale a artei. Acesta, plecând de la unele opere semnate de Danto, propune o perspectivă contextual-culturală a artei care exclude, de asemenea, ideea de esență. Asupra acestor teorii analitice vom reveni pe larg în capitolul dedicat lor din partea a doua a lucrării de față.

În al treilea rând, relevanța definițiilor este respinsă de pe platforma ideii de „operă deschisă", teoretizată de Umberto Eco, și văzută ca o relație de consum și, deopotrivă, ca o rețea de efecte de comunicare. Acest concept al „operei deschise" este elaborat de pe platforma consumatorului și are în vedere starea contemporană a practicilor artistice și a evaluărilor estetice care sunt modelate și dirijate de public și nu de autor. „Opera deschisă" elimină chiar ideea de operă de artă și de definire a ei, din moment ce în prim plan se află diversele contexte în care este amplasată receptarea și evaluarea obiectului estetic. „Oricare consumator aduce cu sine o situație existențială concretă, o sensibilitate condiționată în mod deosebit, o anumită cultură, gusturi, înclinații, prejudecăți personale, încât înțelegerea formei originare are loc dintr-o perspectivă individuală determinată"[2].

În aceste condiții, după cum arată Mădălina Diaconu, practicile artistice post-avangardiste au pus în față noastră creații artistice atât de diverse, încât centralitatea „operei de artă" dispare. Interpretările radical divergente, absența unui centru de referință, pluralitatea perspectivelor sau pierderea aurei fac extrem de problematică folosirea conceptului „operă de artă" ce pare a-și fi pierdut referința. „Creația devine o punere în funcțiune ...artele plastice renunță să mai producă obiecte și realizează acțiuni (*Action Art*). Mișcarea generală de dinamizare a tabloului (începând cu violența gesturilor la Delacroix) continuând cu mișcarea imperceptibilă a impresioniștilor, cu mișcarea stroboscopică din futurism, cu serialismul ce solicită deplasarea privirii de la un tablou la altul, și până la imposi-

1. Morris Weitz, *Le rôle de la théorie en esthétique*, în vol.
Philosophie analytiqe et esthétique, Paris, Klincksieck, 1988, p. 28.

2. Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, traducere şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006, p. 48.

bilitatea perceptivă a stabilizării imaginii în *Op-Art*, încheind cu sculptura cinetică și cu diferitele instalații, spargerea unității închise a tabloului prin colaje, ca și trecerile de la tablou la non-tablou – toate reflectă orientarea spre o identitate deschisă în artele plastice"[1].

Trebuie subliniat, în al patrulea rând, că anumite linii de critică postmodernă a modernității cu privire la irelevanța definițiilor reale a operei de artă au luat în colimator chiar postmodernitatea, aflată ea însăși într-o perioadă de derută identitară, de „autocritică" și „autodepășire". Pe scurt, postmodernitatea este treptat înlocuită de *hypermodenitate*, iar aceste procese de substituție posedă o „coloratură" estetică. Astfel, pe urmele logicii interne a economiei de piață în cuprinderea căreia totul este marfă, inclusiv opera de artă care-și realizează valoarea de întrebuințare doar prin recunoașterea valorii ei exprimată în preț pe piața bunurilor simbolice, a fost elaborat conceptul de „capitalism artistic" care analizează procesele economice globale în termenii esteticii hedoniste[2]. Acest „capitalism artistic", care succede etapa societăților postindustriale, își structurează producția și desfacerea urmând principii hedoniste similare cu logica internă a consumului de artă. Întreaga activitate economică, în toate fazele sale, se conduce după principiul eficienței financiare combinat intim cu aspectele legate de „design" și publicitate.

Am putea spune că activitatea economică urmează, în multe privințe, cele două mari principii ale creației artistice: seducția și farmecul. Totul este subordonat democratizării consumului care alimentează „societatea spectacolului" și a organizării întregii vieți în jurul ideii de *entertainment*. Firește că într-o astfel de lume organizată ca spectacol de mișcare, imagine și sunet a vorbi despre operă de artă în sens modern și a încerca să o definești mobilizând resursele conceptuale ale tradiției este nu doar o întreprindere intelectuală vetustă, ci de-a dreptul ridicolă. În consecință, dacă noi ne trăim viața fără a avea un manual de utilizare a ei care să cuprindă reguli și definiții, de ce ar mai trebui să definim arta?

1. Mădălina Diaconu, *op. cit.* p. 128.

2. A se vedea, Oana Şerban, *Capitalismul artistic. Consumul operei de artă în patru paşi: Marcuse, Baudrillard, Debord, Lipovetsky*, Editura Paralela 45, 2015, o sinteză a dezbaterilor teoretice actuale ce-şi propun să surprindă mecanismele prin care capitalismul postbelic, „tradiţional" a fost transformat, dintr-o activitate economică în care se produc şi reproduc condiţiile materiale de existenţă, într-o ideologie artistică fundată pe consumism generalizat şi hedonism universalizat.

Capitolul IV

STATUTUL ARTISTULUI ŞI AL CREAŢIEI ÎN (POST)MODERNITATE

1. Artistul – între meşteşugar şi geniu

Weltanschauung-ul modern și gândirea filosofică specifică acestuia a conceput felul de a fi al operei de artă în strânsă conexiune cu felul de a fi al artistului. În fond, a opinat întreaga filosofie modernă și postmodernă, cu foarte puține excepții, opera de artă este o creație a artistului și în ea se exprimă, uneori fără să ne dăm prea bine seama, neliniștea acestuia, sistemele sale de convingeri și, mai ales, poziția pe care o ocupă el în societate. Drept urmare, a stabili care sunt conexiunile între felul de a fi al operei de artă, surprinsă prin operații complexe de definire și clasificare, în conexiune cu felul de a fi al artistului este o sarcină elementară a unei filosofii a artei ce-și propune să răspundă la toate provocările care stau în fața sa.

În ceea ce ne privește, și urmărind tema volumului de față, ne vom concentra în special asupra rolului pe care artistul l-a jucat în societate de-a lungul modernității și până în zilele noastre. Pentru a putea urmări însă această traiectorie trebuie, ca mai înainte, să aruncăm o scurtă privire istorică retrospectivă pentru a vedea modul în care artistul, la nivelul reprezentărilor filosofice, s-a desprins treptat de statutul de meșteșugar pentru a ajunge la statutul de geniu. Căci, așa cum am arătat și în capitolul despre sistemul artelor frumoase, acest concept de geniu apare în modernitate ca urmare a schimbărilor de poziționare socială a artiștilor din Renaștere, anticipând explicit și definiția modernă a artistului.

Privind istoric, originile poziționării artistului în cadrul societății, cel puțin în cultura europeană, le putem găsi în Grecia antică, prima civilizație „vestică" ce a reflectat în mod special asupra acestei probleme. Paradoxal este însă faptul că, după cum am arătat în primul volum, vechii greci nu aveau un termen pentru „a crea" în sensul actual. Pentru ei, creația era o facere, o confecționare iar arta, la rândul său, era simplă activitate și pricepere tehnică. Așadar, la greci, artistul era un meșteșugar care se orienta după anumite tipare date de filosofi – cum este celebrul caz al tiparelor artei date de Platon[1] – și care trebuia să urmărească o anumită logică a producerii, un algoritm tehnic. Creația în sensul propriu și inovația specifică concepției moderne despre artă nu făceau, ca atare, parte din concepția grecilor deoarece arta ca pricepere tehnică implica supunerea la anumite reguli[2]. De aceea, pentru greci, artistul în sens de meșteșugar era un simplu *executant* al unor lucrări – fie ele sculpturi, picturi sau banale ustensile de uz casnic.

Există totuși o anume diferențiere, în funcție de efortul fizic depus. Întrucât meșteșugul și pri-

1. *Cf.* Platon, *Republica,* 378d *sqq.*

2. „Atitudinea celor din antichitate faţă de artă s-ar putea exprima mai pe deplin în felul următor: arta nu include creaţia şi mai mult încă, ar fi rău dacă ar tinde să o includă. În artă creaţia (...) nu e de dorit deoarece arta înseamnă pricepere şi anume priceperea de a executa anumite lucruri, iar aceasta implică atât cunoaşterea regulilor, cât şi capacitatea de a te servi de ele" (W. Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni*, în româneşte de Rodica Ciocan-Ivănescu, Prefaţă de Dan Grigorescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, p. 349).

ceperea tehnică sunt acele lucruri care-l fac pe cineva artist, o artă este cu atât mai „onorabilă" cu cât implică mai puțin efort fizic și mai mult efort intelectual. Între artele *vulgare* și cele *liberale*, cele din urmă sunt acelea pentru care artistul trebuie să depună efort fizic minimal și, ca atare, erau privite mai bine de către societate. Această distincție este importantă deoarece, după cum putem observa, de-a lungul istoriei artei, din Antichitate până în zorii Modernității, a avut loc o continuă *sublimare a acestui principiu*, până s-a ajuns la ideea de geniu care definește artistul modern și în care ideea de muncă fizică este eliminată. Așadar, putem urmări istoria schimbărilor de statut ale artistului în premodernitate urmărind sublimarea treptată a principiului muncii fizice. În Evul Mediu[1], deși aceeași distincție dintre artele vulgare și cele liberale se păstrează, mai este implicată și ideea asemănării artistului cu Dumnezeul creștin. Artistul, la fel ca și Dumnezeu, este creator. Spre deosebire de Dumnezeu însă, el este un creator limitat atât din punctul de vedere al puterilor creative, cât și de faptul că poate crea doar folosindu-se de o materie preexistentă. Omul nu poate crea, precum Dumnezeu, *din nimic.* Mai mult decât atât, artistul este *mandatat* de Dumnezeu pentru a crea[2], îi este dăruit *har* și, în anumite cazuri, creația este privită și ca o formă de asceză și beatificare. Prin faptul că-și dedică timpul picturii sacre și iconografiei, artistul slăvește numele Domnului și se curăță de păcate. Cu alte cuvinte, în Evul Mediu arta devine o metodă spre obținerea mântuirii și a vieții veșnice. Această idee apare cel mai pregnant în rândurile călugărilor *franciscani* spre finele Evului Mediu (sec. XIII-XIV) și face trecerea către o nouă atitudine față de artiști, specifică Renașterii. Astfel, statutul artistului din Evul Mediu, în special al aceluia implicat în arta sacră, devine unul superior celui ocupat în perioada antică.

Ajungând în Renaștere[3], vedem pentru prima oară o tendință de preocupare a artiștilor înșiși pentru statutul lor social. Sunt cunoscute așa-numitele *paragone*, comparațiile între arte, din care, de obicei, pictura ieșea drept cea mai nobilă artă și, de asemenea, este cunoscută disputa dintre Leonardo și Michelangelo privitoare la statutul picturii față de sculptură. Prin aceste dezbateri, artiștii Renascentiști au ieșit din anonimat și au început să capete un rol cheie în cadrul societății vremii. Ei nu erau doar simpli meșteșugari, ci oameni cu o formație enciclopedică care aveau o mare influență la curțile familiilor de negustori și erau adesea comisionați pentru lucrări de cei mai înstăriți oameni ai vremii. Deși încă se menținea distincția antică dintre artele liberale și cele vulgare, putem observa că artistul capătă o liberate fără precedent până atunci.

Atât artistul grec cât și cel creștin erau, în principiu, subjugați tiparelor și canoanelor. Legile artei erau date de filosofi, ei fiind priviți ca simpli executanți. Acum, în Renaștere, artiștii încep să-și producă propriile lor reguli. Ei se angajau în studiul naturii pentru a testa, pe cale experimentală, acele proporții despre care filosofii vorbeau de milenii. Această atitudine a dus, treptat, la accentuarea rolului „spiritului de observație" în munca artistului. Pictura era considerată, nici mai mult, nici mai puțin decât „știință și fiică legitimă a naturii"[4], iar pictorul trebuia să parcurgă un

1. Pentru o sinteză a statutului social al artistului în Evul Mediu se poate consulta cu folos Enrico Castelnuovo, *Artistul* în Jaques Le Goff (coord.), *Omul Medieval*, traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru, Postfață de Alexandru-Florin Platon, Iași, Polirom, 1999, pp. 193-221.

2. Pentru o expunere detaliată a acestui aspect *v.* Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice din Antichitate până în Renaștere, Iași,* Institutul European, 2013, pp. 175-177.

3. Pentru o sinteză a statutului social al artistului în Evul Mediu se poate consulta cu folos André Chastel, *Artistul* în Eugenio Garin (coord.), *Omul Renașterii*, traducere de Dragoș Cojocaru, prefață de Maria Carpov, Iași, Polirom, 2000, pp. 211-238.

4. Leonardo Da Vinci, *Tratat despre pictură*, traducere de V. G. Paleolog, București, Editura Meridiane, 1971, p. 14.

drum anevoios de la observație, la conceperea mentală și, ulterior, la desen. Astfel, este sugerată pentru prima oară ideea conform căreia creația este o activitate strict intelectuală independentă de producere[1], iar artistul nu trebuie doar să urmeze un algoritm de producere, ci să înțeleagă și *să redea* realitatea într-un mod spiritualizat. Cu alte cuvinte, pentru prima oară în istoria artei, artistul începe să fie văzut ca un creator liber, nu ca un executant – fie el simplu meșteșugar sau înzestrat cu har divin ca în epocile precedente.

Acesta este și punctul de plecare al conceptului de geniu care, după cum am văzut, este gândit în modernitate ca fiind facultatea creației prin excelență. Omul de geniu este acela ce are un simț aparte, o înclinație înnăscută, pentru surprinderea mecanismelor naturii și a redării lor prin artă. Practic, el reprezintă sublimarea concepției antice, medievale și renascentiste despre artist de toate trimiterile la munca fizică și la factori „exteriori" actului de creație. Creația geniului este într-o oarecare măsură tot un fel de producere, are și ea o componentă tehnică, însă este o producere integral mentală în care rolul subiectului este unul activ, nu pasiv ca în cazul epocilor anterioare. El nu *urmează* reguli date de alții, ci *surprinde* natura și regulile acesteia într-un mod intuitiv și o redă în mod spiritualizat. Aceste transformări subtile în concepția despre statutul artistului au avut loc de-a lungul a peste un mileniu. Rezultatul lor este acela că, din meșteșugar obișnuit, el a ajuns să fie văzut, într-un fel, ca un fel de supra-om, ce are capacitatea să preia ceea ce vede în natură și să îl redea pentru a provoca plăcere estetică publicului.

Acest concept de geniu va urma să aibă o carieră filosofică foarte interesantă până în epoca romantică, după care va decădea odată cu criticile postmoderne la adresa gândirii estetice moderne. Rolul artistului ca geniu se va diminua în actul artistic până când, odată cu Roland Barthes, este proclamată „moartea autorului". După cum am văzut și în capitolul despre clasificarea artelor, eterogenitatea principiului de clasificare a artelor frumoase a împins teoreticienii să acorde din ce în ce mai multă atenție trăirii estetice și publicului, autorul ajungând să apară doar la nivel de intenție creatoare pentru ca, apoi, să dispară în totalitate. În cele ce urmează vom urmări evoluția acestui concept de geniu în opera a trei dintre cei mai importanți filosofi ai modernității care s-au preocupat de acest subiect: Kant, Hegel și Schopenhauer. Ulterior, vom arăta succint declinul conceptului de geniu și apariția conceptului de „artă fără autor".

2. Kant şi geniul gândit ca armonie a facultăţilor sufleteşti

Deși *Critica facultă*ții de judecare a lui Kant este citată mai mult pentru problema judecăților estetice, ea cuprinde și prima dezvoltare sistematică a conceptului de geniu, care este probabil, cea mai favorabilă artistului din modernitate. Pentru a înțelege însă acest concept în sensul său kantian, trebuie să amintim, foarte schematic, viziunea kantiană asupra sufletului uman. El este privit, după modelul științei newtoniene a naturii, ca un fel de „mecanism" format din trei facultăți: intuiția, imaginația și intelectul. Prima dintre ele preia datele de la simțuri într-un cadru spațio-temporal. Această facultate asigură „interfața" noastră cu lumea. Datele primite de ea, deși sunt date în spațiu și timp, nu sunt nimic mai mult decât un flux continuu și imposibil de cuprins cu mintea. Pentru ca acest flux să devină „realitate fenomenală" așa cum o experimentăm

1. „Cei ce se îndeletnicesc cu pictura ca ştiinţă şi cu adevăratele ei principii, se întreabă mai întâi ce este un corp care aruncă o umbră, ce este o umbră primă şi ce e o umbră derivată, ce înseamnă lumină, întuneric, strălucire, trupul omeneşti, trăsături, priveliști îndepărtate sau apropiate, mişcarea şi odihna – lucruri toate care se înţeleg prin minte şi nicidecum prin munca mâinilor" (*Ibidem*, p. 28)

noi, avem nevoie de niște concepte care să dea formă senzațiilor. Aceste concepte își au „sediul" în intelect, care este facultatea de gândire conceptuală pură. Așadar, pe de o parte avem flux pur și, de cealaltă, formă pură. Pentru ca lumea să fie așa cum o experimentăm noi în viața de zi cu zi mai avem nevoie de o facultate care să medieze între cele două. Aceasta este imaginația gândită într-un sens pasiv, nu creator cum este imaginația artistică. După Kant, imaginația în sens pasiv „schematizează" datele primite prin intuiție și aduce fluxul senzațiilor la o oarecare stabilitate, astfel încât conceptele intelectului să se poată aplica.

Tot acest mecanism, analizat în detaliu în *Critica rațiunii pure*, este implicat și în procesul de creație artistică, dar într-un mod aparte. Pentru Kant, geniul este definit ca „acord al facultăților sufletului"[1], un acord natural, nu mediat de concept. Cu alte cuvinte, geniul este cel care surprinde frumosul „dintr-o clipire" și are capacitatea să-l transpună în operă. De aceea, el este „talentul (darul naturii), care dă regula artei"[2]. Această regulă nu trebuie însă gândită ca un canon, ea nu este o prescripție, ci mai degrabă capacitatea naturală de a surprinde intuitiv natura lucrurilor. Așadar, în cazul geniului, mai degrabă natura se surprinde pe sine însăși, fără intervenția cognitivă a omului, întrucât inspirația nu poate fi premeditată. De aceea, „creatorul unui produs, datorat geniului său, nu știe cum au luat naștere în el ideile operei"[3]. Având aceste lucruri în minte, putem indica patru trăsături importante ale geniului kantian[4]:

1) *Geniul este un talent de a produce, fără o regulă determinată*. Adevărata creație este spontană și provine dintr-un fel de joc al facultăților sufletului antrenate de spiritul estetic[5]. Aceasta este, de fapt, definiția originalității deoarece creația după regulă nu ar fi originală, ci ar fi re-producere, imitație a ceva deja produs. Or, pentru Kant, imitația este chiar opusul total al geniului[6] și tocmai de aceea creația nu trebuie să se supună nici unei reguli decât cea dată de geniul însuși grație acordului fericit dintre facultățile sufletului său.

2) *Produsele geniului trebuie să fie exemplare.* Întrucât original poate fi și ceva absurd, Kant introduce cerința ca produsele geniului să poată servi, mai departe, drept modele. Operele de artă, ca produse de geniu, se constituie ca „*etalon și normă de apreciere*". Ele sunt gustate de public, produc plăcere estetică și sunt admirate. Altfel, aceste produse nu își ating menirea deoarece arta necesită geniul pentru a fi produsă și gustul pentru a fi apreciată. Dacă ea nu este apreciată și admirată, înseamnă că este artă „de prost gust", deci nu este artă de geniu[7].

3) „*Geniul nu poate expune sau descrie științific modul în care creează produsul său, ci, ca natură, el dă reguli*". Cu alte cuvinte, deși creatorul nu poate explica exact modul în care produce arta sau „de unde" i-a venit ideea, el nu lucrează în mod arbitrar. După cum sugeram și mai sus, *natura lucrează, într-un fel, prin el*. Ea îi dă regula universală pentru arta sa și îi spune cum să lucreze. Dacă lucrurile ar sta altfel, atunci ar trebui să admitem că el are un concept al artei după care lucrează sau niște prescripții pe care le urmează. Or, acestea nu țin, după cum am văzut, de adevărata creație, ci doar de imitație. De aceea, nu artistul reglementează procesul de creație,

---

1. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare,* traducere de Rodica Croitoru, București, All, 2007, p. 255.

2. *Ibidem*, p. 254.

3. *Ibidem*, p. 255.

4. Ibidem.

5. *Ibidem*, p.261.

6. Toate aceste trăsături ale geniului le putem găsit în *Critica facultăţii de judecare, ed. cit.*, p. 255.

7. *Cf. Ibidem,* §48.

ci natura însăși, prin facultatea geniului, își dă sieși reguli.

4) *Geniul nu prescrie reguli științei, ci artei*. Spre deosebire de știință, unde avem de-a face cu o cunoaștere conceptuală, arta este un tip de „cunoaștere fără concept". De aceea, în știință nu se poate vorbi despre geniu la modul propriu. „În cele științifice cel mai mare descoperitor se deosebește doar conform gradului de imitatorul și învățăcelul cel mai silitor"[1], pe când între maestru și discipol există o relație de cu totul altă natură. Chiar dacă se mai zice, din când în când, că Newton a fost un geniu, acest lucru nu este tocmai exact. Argumentul lui Kant este acela că Newton putea descrie intuitiv opera sa oricui, o putea explica și expune, în timp ce nici un poet nu ar fi în stare să facă asta.

Așadar, geniul este, pentru Kant, o anumită armonizare a facultăților sufletului care, prin jocul acestora, produce artă. El însă nu are vreo regulă de producere și nici vreun model, ci arta se produce din raportul ludic dintre intelect și imaginație[2], unde imaginația joacă rolul unei anume reprezentări vagi asupra intuiției pentru prezentarea operei de artă. Cu alte cuvinte, artistul, deși nu lucrează după un concept predeterminat, are totuși în minte *cum* va arăta opera când o va termina, chiar dacă această reprezentare nu este una exactă la început, ci se limpezește pe măsură ce este produsă. Reprezentarea despre care vorbim aici, spune Kant, nu este a unui concept determinat, ci a unei *idei estetice*[3]. Cu alte cuvinte, este vorba despre o reprezentare intuitivă, nu una conceptuală. Pictorul nu pictează după un anumit concept definit teoretic în vreo carte, ci în mod natural, după o idee estetică.

Acestea fiind spuse, observăm că, în cazul lui Kant, prin dezvoltarea conceptului de geniu și includerea lui într-un sistem filosofic riguros, artistul primește un loc aparte în ierarhia rolurilor sociale. El este pus cel puțin pe același nivel cu omul de știință și cu filosoful, cu toate că am putea argumenta superioritatea artistului în cel puțin o privință. Am văzut că filosoful și omul de știință se ocupă cu o cunoaștere conceptuală și discursivă asupra lumii. Ei lucrează cu concepte și teorii care sunt confruntate cu experiența și, astfel, produc o cunoaștere riguroasă cu caracter de știință. Rigoarea științifică are însă și un dezavantaj: omul de știință nu poate depăși experiența. El nu poate ajunge la ceea ce Kant numește „suprasensibil" sau la „necondiționat" – care ar fi echivalentul a ceea ce Hegel are să numească „cunoaștere absolută". Artistul în schimb, prin ideea estetică, poate să ajungă la suprasensibil în mod nediscursiv și are puterea de „a exprima și a face universal comunicabil inexprimabilul stării sufletului produsă de o anumită reprezentare"[4]. Așadar, cu toate că nu are cunoașterea conceptuală a omului de știință, artistul este, în mod intuitiv și afectiv mai aproape de cunoașterea absolută decât el.

Credem că acest concept a lui Kant marchează prima de poziționare atât de favorabilă a artistului din istoria filosofiei artei. Chiar dacă, până la Kant, artistul a mai fost apreciat încă din Renaștere pentru abilitățile sale, acum este pentru prima dată când pare a fi văzut ca un „deschizător de drumuri" pentru omul de știință și pentru filosof. El, prin libertatea oferită de natură prin geniu, poate zări, într-un fel, mai departe decât omul de știință. Acest fel de a vedea artistul va fi, după Kant, prezent la toți marii filosofi ai artei din modernitate. Atât Hegel, cât și Schopenhauer, acordă geniului acest avantaj al surprinderii inefabilului pe care alții nu-l pot surprinde. În

1. *Ibidem*, p. 256.

2. *Ibidem*, p. 265.

3. *Ibidem.*

4. *Ibidem*, p. 265.

același timp însă, cum era de așteptat într-o epocă a rațiunii, ambii filosofi pe care îi vom lua în discuție în continuare „amendează" artistul pentru iraționalitatea lui și pentru cunoașterea sa neconceptuală. Hegel îl va pune pe cea mai de jos treaptă a cunoașterii deoarece el nu are acces decât la nivel intuitiv către cunoașterea absolută, iar de la Schopenhauer avem ideea că geniul este înrudit cu nebunia. Așadar, am putea afirma că, dintre filosofii modernității, Kant este cel ce conferă geniului cea mai bună poziție în economia sistemului său filosofic.

3. Hegel şi geniul ca expresie a Spiritului

Ideea lui Hegel despre artist și geniu decurge direct din gândirea sa dialectică în trei pași[1]. El este interesat de artist doar în măsura în care, prin activitatea acestuia, Spiritul Absolut se poate materializa în operă. Așadar, pentru Hegel, artistul este un fel de mediator între spirit și public[2]. Până să fie produsă efectiv și materializată, opera de artă aparține interiorului subiectiv al artistului, unde, ca printr-un fel de alchimie, se transformă dintr-o intuiție vagă și nedeterminată a Ideii, într-o reprezentare și, ulterior, într-o operă cu un anumit stil și care exprimă în mod mijlocit Spiritul.

O primă observație pe care Hegel o face este aceea că, pentru a vorbi despre artist, trebuie să luăm în considerare trei lucruri: în primul rând imaginația, geniul și inspirația, concepte ce constituie partea *subiectivă* a procesului de creație; pe urmă, trebuie luată în considerare obiectivitatea operei de artă, gândită în calitate de „conținut ce trebuie să îmbrace forma realității existente și să ni se înfățișeze în această formă exterioară cunoscută"[3]; iar cea de-a treia latură este ceea ce Hegel numește *originalitate* și este un fel de sinteză între primele două. Oricât am cere ca spiritul să fie obiectivat în artă, acea artă va păstra pecetea artistului, în calitate de manieră de producere și stil. Aceste elemente sunt cele care conferă originalitate operei și, în același timp, sunt esențiale în procesul de obiectivare a Spiritului Absolut. Toate aceste laturi ale activității artistice reflectă modul în care Hegel se raportează la artist. Acesta este văzut ca un fel de instrument prin care Spiritul Absolut se exprimă pe sine pentru alții. De aceea, artistul însuși trebuie să aibă o anumită facultate de surprindere la nivel intuitiv a spiritului, astfel încât să-și producă în suflet o reprezentare despre ce urmează a fi operă de artă. Această facultate este *imaginația,* care este gândită de Hegel ca o facultate apropriere a Ideii estetice în subiectivitatea artistului[4]. Atunci când ne imaginăm ceva în mod activ, nu numai că receptăm ceea ce ne vine din exterior, făcându-ne astfel o „reprezentare obiectivă" despre acel lucru, ci reflectăm asupra lui, îl îmbinăm cu sentimentele noastre și îi modificăm plăsmuirea. Astfel, deosebirea dintre exterior și interior se șterge deoarece reprezentarea noastră unește atât intuiția externă, cât și propriile noastre trăiri – imaginația transformă obiectul intuit în creația noastră cea mai intimă[5].

---

1. Pentru mai multe detalii despre gândirea dialectică a lui Hegel, vezi Capitolul 11 al volumului de faţă. Acolo, pe lângă concepţia sa despre artă, sunt expuse şi principiile sistemului său metafizic.

2. „Întrucât o operă de artă provine din spirit, ea are nevoie de o activitate producătoare subiectivă, din care se naște devenind produs al acesteia pentru altceva, pentru intuiția și sentimentul publicului" (G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Vol. I, traducere de D.D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 285).

3. *Ibidem*, p. 294.

4. *Ibidem*, pp. 287-288.

5. „Datorită acestui sentiment care pătrunde şi însufleţeşte întregul, artistul posedă subiectul său şi plăsmuirea acestuia ca pe eul cel mai intim, ca pe cea mai intimă proprietate a sa ca subiect" (*Ibidem*, p. 288)

Astfel, ajungem la geniu, care este definit ca o capacitate de generală „de creație a operei de artă, precum și energia de a dezvolta și de a face să lucreze o astfel de aptitudine”[1]. Așadar, pentru Hegel, conceptul de geniu are două componente principale: nu numai că se referă la crearea artei, ci și la entuziasmul și însuflețirea artistului, din momentul creației. După cum vedem, capacitatea de a produce artă vine „la pachet” cu un sentiment de deschidere pentru această activitate. De aceea, geniul este atât facultate (capacitate) a sufletului, cât și stare de spirit, așa cum am văzut că era la gânditorii moderni timpurii. Cu toate acestea, el este legat mai mult de partea de producere tehnică a artei, fiind al doilea moment în dialectica artistului, momentul „în-sinelui”. Mai întâi imaginația produce în conștiința artistului o reprezentare afectivă și spiritualizată a obiectului, iar pe urmă geniul însuflețește sufletul spre a transpune acea reprezentare în materie. Ar mai fi de notat faptul că producerea efectivă nu intră neapărat în atribuțiile geniului, ci doar pornirea de a produce. Geniul este cel ce oferă posibilitatea și primul impuls producerii efective a operei, deși nu face parte, propriu zis, din producere efectivă. De aceea, la Hegel avem cel mai bine vizibilă originea istorică a geniului în capacitatea de producere, în *téchnē,* și totodată sublimarea conceptului în epoca modernă. El este gândit de Hegel întotdeauna în legătură cu producerea și, totuși, ținut departe de procesul tehnic efectiv.

În aceste condiții, concepția hegeliană despre geniu diferă de cea kantiană în niște puncte esențiale. Dacă pentru Kant geniul era jocul liber al imaginației și intelectului în creația interioară, la Hegel geniul este doar un moment în dialectica producerii artistice. El dă „energia de a pune la seama doar de „capacitatea generală de a crea” și de lucru” această capacitate. De aceea, Hegel echivalează geniul cu talentul[2], lucru pe care Kant nu îl face. Ca talent, geniul este o trăsătură înnăscută și dă seama de o anumită „naturalețe” și „ușurință a creației interioare și a dexterității tehnice exterioare cu privire la anumite arte”[3]. Geniul este acel „ceva” ce permite trecerea operei de artă din imaginație în materie, el facilitează producerea artistică.

Cele două laturi ale artistului deja prezentate – imaginația și geniul – sunt însă, ambele, unilaterale. Imaginația nu poate produce nimic fără geniul care oferă însuflețirea și capacitatea de plăsmuire, iar geniul nu poate crea nimic fără ajutorul imaginației. Așa că Hegel caută un al treilea element care să lege aceste două laturi și îl găsește în inspirație, care se definește ca „activitatea imaginației și a execuției tehnice, considerată pentru sine ca atare în sufletul omului”[4].

Problema însă cu această inspirație este că ea nu poate fi *provocat*ă în nici un fel. Inspirația nu depinde nici de stimularea senzorială și nici de o oarecare intenție spirituală. Cu alte cuvinte, ea nu poate veni nici „din afara” noastră, dar nici nu o putem comanda interior, prin voință, propunându-ne să fim inspirați. Ea este pur și simplu „starea legată de acest proces de plăsmuire activă, atât în interiorul subiectiv, cât și în executarea obiectivă a operei de artă”[5]. De aceea, ivirea inspirației ține mai degrabă de sinteza celor două momente prezentate anterior – stimularea senzorială și intenția spirituală. Adevărata inspirație este, așadar, un fel de „natură vie” a artistului care îl ajută să surprindă lucruri pe lângă care majoritatea oamenilor trec impasibili și să le plăsmuiască în imaginația creatoare. Totodată, inspirația însuflețește artistul să reproducă

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 290.

4. *Ibidem*, p. 292.

5. *Ibidem*.

propriile sale plăsmuiri în opera de artă[1]. Așadar, ea nu este o facultate propriu-zisă, ci o sinteză a geniului și imaginației. Ea se reduce, la prezența totală în subiect și în procesul de creație, un anumit farmec al artei care răpește artistul din cotidian și îl transpune într-o lume a plăsmuirilor imaginației creatoare și a dorinței de a crea[2].

Toate aceste trei laturi la un loc – imaginația creatoare, geniul și inspirația – constituie ceea ce am putea numi „dialectica interioară" a artistului. Pentru Hegel însă, artistul nu are libertate necondiționată, ci trebuie să își conformeze creațiile sale logicii Spiritului Absolut, trebuie să-și „obiectiveze" opera astfel încât să o facă un mediu prin care acest Spirit se manifestă. Așadar, el nu creează în totalitate din propria sa subiectivitate, ci trebuie să țină cont de felul de a fi al Spiritului însuși, care ajunge la concept prin filosofie. Artistul are totuși libertatea de a-și alege stilul și maniera de producere, iar aceste elemente dau operei sale originalitate. Așadar, pentru Hegel, libertatea și originalitatea artistului se referă mai degrabă la o sinteză dintre plăsmuirea interioară a artistului și obiectivitatea Spiritului Absolut[3] decât la o putere irațională de creație. Dintr-un anumit punct de vedere, creația artistică surprinde același lucru ca și filosofia, însă în termeni diferiți. Artistul surprinde intuitiv ceea ce filosoful surprinde conceptual.

În concluzie, pentru Hegel, artistul este un intermediar între Spiritul Absolut și public. De aceea, acesta nu este în totalitate liber. El trebuie să „tălmăcească" Spiritul și să îl plăsmuiască într-o formă frumoasă astfel încât să provoace plăcere estetică publicului. Spre deosebire de concepția kantiană însă, el nu poate zări mai departe decât filosoful deoarece, la Hegel, acesta din urmă poate obține cunoaștere absolută și conceptuală a Spiritului prin metoda dialectică de filosofare. Într-un fel, filosoful este ridicat, prin dialectică, la nivelul la care Kant situează artistul și, astfel, artistul își pierde avantajul său esențial – acela de a avea acces, în detrimentul filosofului, la cunoașterea absolută. Așadar, la Hegel, faptul că artistul cunoaște în mod intuitiv este deja văzut ca un dezavantaj, ca o lipsă. „Iraționalitatea" geniului nu mai este un avantaj, ci o piedică în calea cunoașterii absolute. În paginile următoare vom vedea cum, la Schopenhauer, artistul este oarecum exilat mai mult într-o zonă marginală a iraționalității vecine cu nebunia. Artistul poate surprinde realitatea în mod originar prin intuiția ideilor estetice, însă cu un mare cost – chiar stabilitatea sa psihică. Geniul este o persoană instabilă din cauza (sau datorită) configurației sale fiziologice și a dimensiunilor creierului său, care-i conferă, în același timp, un avantaj creativ și un dezavantaj practic. Geniul devine astfel, pentru prima oară în istoria filosofiei moderne, acel individ neînțeles și izolat de societate.

4. Schopenhauer şi patologia genialităţii

Gândirea lui Schopenhauer, dezvoltată în plină perioadă romantică, face din geniu o capacitate specială a omului ale cărei beneficii nu se văd doar în artă. Spre deosebire de Hegel și Kant,

1. „Un artist cu adevărat viu descoperă, datorită tocmai acestei naturi vii a sa, mii de impulsuri spre activitate şi inspiraţie, ocazii pe lângă care alţii trec fără să fie afectaţi." (*Ibidem*, p. 293).

2. „Dacă ne întrebăm, mai departe, în ce constă inspiraţia artistică, răspundem că ea nu înseamnă decât să devii cu totul plin de subiect, să fii cu totul prezent în el şi să nu te linişteşti până ce forma artistică nu a fost turnată şi rotunjită în sine" (*Ibidem*, p. 293).

3. „Această identitate a subiectivităţii artistului şi a adevăratei obiectivităţi a reprezentării artistice este a treia latură principală (...) întrucât în ea se înfăţişează reunit ceea ce noi am separat până acum ca geniu şi obiectivitate" (*Ibidem*, p. 296)

Schopenhauer extinde atribuțiile geniului asupra creației filosofice autentice[1]. Totodată însă, filosoful german are o abordare „neurologică" și „biologică" a geniului, punând diferența dintre geniu și omul obișnuit în seama unei conformații diferite a sistemului nervos și unui mai mare volum al creierului. De aceea, deși știința vremurilor sale nu-i permitea niște intuiții corecte asupra legăturii dintre creier și genialitate, putem spune că Schopenhauer este „părintele neuroesteticii contemporane".

În gândirea lui, filosofia este foarte mult apropiată de artă deoarece ambele se ocupă cu contemplarea și au ca „obiect" ideea. Astfel, filosofia și arta sunt două domenii „gemene", diferența dintre ele constând în faptul că prima vorbește pe limbajul reflecției, pe când cea din urmă pe cel al intuiției[2]. În măsura în care percepe ideile în plan intuitiv, înseamnă că „esența geniului trebuie să rezide în perfecțiunea și energia cunoașterii *intuitive*"[3]. Pentru aceasta însă, geniul are un mare preț de plătit, care vine cu o sumedenie de dezavantaje, pe lângă avantajul de a cunoaște intuitiv chiar natura lucrurilor. Intelectul său nu este, ca în cazul oamenilor normali, subordonat voinței, ci acaparează voința. De aceea, geniul are o înclinație spre contemplare dezinteresată mai degrabă decât spre acțiune.

Omul normal, în schimb, este întotdeauna interesat de interesele sale personale și își folosește toată inteligența pentru a-și îndeplini scopurile particulare. În lumea cotidiană, cea în care suntem interesați de supraviețuire și de un trai cât mai bun, voința subjugă intelectul deoarece întreaga noastră capacitate intelectuală este folosită pentru a ne îndeplini dorințele personale. Din această perspectivă, „geniul este un intelect ce-și trădează menirea"[4]. În cazul artistului, dorințele și nevoile practice sunt ignorate din cauza unei anormale separări dintre voință și intelect. Într-un fel, intelectul începe să lucreze pe cont propriu și nu mai ascultă de imperativele voinței. De aceea, geniul este văzut de Schopenhauer ca o *anomalie* care permite scurtcircuitarea mecanismelor voinței și contemplarea adevărurilor supreme, obiective, de dincolo de interesele personale mărunte[5]. Astfel, prin separarea intelectului de voință, artistul nu mai este atât de preocupat de propriile interese, ci își dedică timpul și energiile sufletești surprinderii ideii estetice și reprezentării ei. În cazul său, lumea nu mai este o lume a voinței, ci o lume a reprezentării, obținute prin *reflexivitate*, care este considerată *esența geniului*[6]. Acest lucru înseamnă că el își conștientizează cu claritate reprezentările și le percepe într-o intuiție obiectivă. Într-un fel, ochii artistului sunt întorși de la scopurile sale individuale, către natura sa și a lucrurilor. Spre deosebire de conștiința oamenilor obișnuiți, care percepe lucrurile din lume, conștiința

---

1. „Capacitatea ce primează în cazul tipului de cunoaştere descris în cele două capitole precedente, cea din care provin toate operele artistice, poetice şi chiar filosofice autentice, este de fapt cea pe care o denumim geniu" (Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* vol. II, traducere din germană de Radu Gabriel Pârvu, Bucureşti, Humanitas, 2012, p. 401).

2. „Însă toate artele vorbesc numai în limbajul naiv și copilăresc al *intuiției*, nu în cel abstract al *reflecției*" (*Ibidem*, p. 432).

3. *Ibidem*, p. 402.

4. *Ibidem*, pp. 412-413.

5. „Numai oamenii anormali, extrem de rari, a căror adevărată seriozitate nu rezidă în ceea ce e personal şi practic, ci în ceea ce este obiectiv şi teoretic, sunt în stare să perceapă şi să redea într-un mod oarecare esenţialul din lucruri şi din lume, deci adevărurile supreme" (*Ibidem*, p. 411)

6. *Ibidem,* p. 407.

geniului percepe lumea însăși cu toată structura sa de ființă[1].

Dacă așa stau lucrurile, geniul are incontestabile avantaje creative față de omul obișnuit. El are capacitatea înnăscută de a surprinde esența lucrurilor și de a o reda corespunzător astfel încât să provoace reacții de admirație și plăcere în rândul publicului. Pe de altă parte însă, el are și o serie de dezavantaje: comportamentul său amintește de nebunie, trece brusc de la o extremă afectivă la arta și este înclinat spre singurătate. Toate aceste trăsături fac parte din imaginea geniului care încă mai există în mentalul colectiv cotidian, motiv pentru care, într-un anume fel, suntem cu toții schopenhauerieni.

Gândită din alt punct de vedere, genialitatea seamănă cu întrebuințarea anormală a unui instrument. Ca atunci când încercăm să folosim un cuțit pe post de șurubelniță, ne putem aștepta că acesta să nu-și îndeplinească menirea așa cum trebuie. Or, intelectul este menit „să perceapă, pe de o parte, relațiile dintre lucruri, iar pe de alta relațiile lor cu voința individului cunoscător". Cu alte cuvinte, el are rolul de a orândui lumea nevoilor și dorințelor omenești. Atunci când se desprinde de voință și este folosit în scop contemplativ, intelectul „va vădi carențe care de obicei nu lipsesc în cazul oricărui instrument utilizat în alt scop decât cel pentru care este destinat"[2].

Caracterul de nebunie al geniului se datorează faptului că, din perspectiva omului normal, artistul va lucra împotriva propriului interes. În măsura în care intelectul se desprinde de voință, el devine „inutilizabil pentru viață"[3]. Geniul este, prin esența sa, un om nepractic și cu un comportament aberant pentru standardele unui om matur. De aceea, omul de geniu este „un copil mare, tocmai pentru că privește lumea ca pe ceva străin, ca pe un spectacol; așadar, cu un interes pur obiectiv"[4]. Între geniu și copil există asemănarea faptului că, în cazul amândurora, voința nu poate controla intelectul. Ei sunt imprevizibili și, din perspectiva „lumii practice", iraționali.

Cu toate acestea, geniul își poate concentra atenția și asupra problemelor particulare ale vieții cotidiene, nu numai asupra generalului. Când face astfel însă, conștiința sa „se orientează brusc, și cu întreaga energie, către problemele și mizeriile voinței, ea le sesizează ușor, cu prea multă însuflețire, și privește totul în culori prea stridente, într-o lumină prea puternică și în forme amplificate monstruos"[5]. De aceea, geniului îi este caracteristică ceea ce am numi astăzi o predispoziție spre *bipolaritate*. El trece de la exaltare la depresie și de la bucurie la depresie brusc și necontrolat tocmai deoarece, intelectul lui, nesupus voinței, amplifică atât aspectele pozitive ale realității, cât și pe cele negative. Per total, fiind *bipolar* și prezentând *anomalii în comportament*, geniului îi lipsește luciditatea[6], care este tocmai acea raționalitate specifică intelectului supus voinței, care vede în lucruri aspectul lor practic. De aceea, Schopenhauer merge până la a spune că „nici un om lucid nu poate fi geniu"[7].

Pentru ca portretul geniului să fie mai sumbru, tuturor celor deja spuse se adaugă și faptul că artistul genial este un *singuratic*. El, din cauza bipolarității și a lipsei lucidității nu poate fi „companion" oamenilor obișnuiți și, pe de altă parte, nici nu poate găsi oameni care să i se aseme-

1. *Ibidem*, p. 408.
2. *Ibidem*, p. 415
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*, p. 422.
5. *Ibidem*, p. 415.
6. *Ibidem*, p. 416.
7. *Ibidem*.

ne deoarece geniile sunt extrem de rare. Geniile sunt văzute de Schopenhauer ca nişe anomalii fiziologice, care apar foarte rar în populația unei țări și, tocmai de aceea, trăiesc de obicei în izolare. Ele sunt efectiv niște persoane marginale, excluse din societate, dar care oferă societății opere de artă nemuritoare. În acest paradox al izolării și, în același timp, al importanței omului de geniu pentru societate constă tragedia existenței artistice la Schopenhauer.

Din cele spuse mai sus, observăm faptul că poziția geniului nu este una foarte atractivă. El este destinat să fie singur și să aibă tulburări de comportament, este destinat să fie un marginal al societății pe care lumea îl înțelege, de obicei, abia post-mortem și este destinat să fie neînțeles de semenii săi tocmai pentru că privește mult prea departe pentru interesele lor minore. Această imagine marginală a geniului vecină cu patologia psiho-medicală, credem noi, și-a pus o pecete hotărâtoare asupra decăderii rolului jucat de artist în lumea post-romantică. Dacă urmărim istoria filosofiei artei după Schopenhauer, observăm faptul că rolul artistului în tratatele de filosofie tinde să se diminueze și, treptat să dispară. După cum vom vedea, în teoriile instituționale ale artei din contemporaneitate, el este redus la simpla intenție de a expune. Artistul, la George Dickie, de exemplu, nu mai este un creator genial, ci pur și simplu cineva ce intenționează să „producă" un obiect menit pentru a fi expus unui public al „lumii artei" – nici urmă de genialitate și de extravaganță. În alte teorii, cum este cea a lui Roland Barthes, autorul dispare cu totul în spatele textului sau a operei sale. În fond, de ce am avea nevoie de autor, din moment ce plăcerea estetică este cauzată de obiectul pe care îl experimentăm?

Unul dintre motivele decăderii rolului artistului în filosofia artei ar putea fi acela că el adăpostea un sâmbure de iraționalitate într-o disciplină care se vrea în totalitate rațională. De aceea, el a tins să fie exilat din discursul filosofic într-o zona din ce în ce mai marginală, până când a fost exclus în totalitate. Deja am văzut ce dinamică descendentă a avut conceptul de geniu de-a lungul modernității, începând cu Kant la care are un rol chiar mai privilegiat decât filosoful și omul de știință în ceea ce privește cunoașterea supra-sensibilului, până la Schopenhauer, unde geniul este doar o „anomalie fiziologică", un marginal neadaptat societății. Toată această traiectorie se încheie în gândirea contemporană, care proclamă „moartea autorului" și suficiența de sine a operei de artă.

5. Roland Barthes şi moartea autorului

Probabil că unul dintre cele mai influente texte pentru gândirea postmodernă privitoare la rolul artistului în societate și în procesul de creație al operei de artă este *La mort de l'auteur*, scris de Roland Barthes și publicat pentru prima oară în anul 1967[8]. Deși articolul original se referă la critica literară și la literatură, el ridică o problemă foarte interesantă pentru toată clasificarea modernă a artelor, care ne duce la necesitatea de a regândi și redefini conceptele moderne implicate în această discuție, precum cele de *geniu*, *autor*, *gust* etc.

Observația de la care pleacă gânditorul francez este aceea că noțiunea de autor este o noțiune care apare odată cu modernitatea. Ea este „un produs al societății în măsura în care, ieșind din Evul Mediu prin empirismul englez, raționalismul francez și credința în propria persoană a Re

8. În cele ce urmează, vom cita traducerea engleză a textului publicată în Roland Barthes, *Image. Music. Text*, traducere de Stephen Heath, Glasgow, Fontana Press, 1977, pp. 142-148.

nașterii, a descoperit prestigiul individului sau, spus mai cu noblețe, al «persoanei umane»"[1]. În Evul Mediu și Antichitate, nu exista un asemenea „cult al autorului" și, ca urmare, cele mai mari opere ale Antichității rămâneau anonime. Nici practica citării textelor sau a motivelor artistice nu era una atât de strictă cum este în zilele noastre. În cazul multor opere de artă, paternitatea atribuită de oamenii de știință moderni este adesea contestată și nu de puține ori se întâmplă să se argumenteze împotriva unuia sau altuia dintre autori, când, de fapt, acest aspect aproape că nici nu-i interesau pe artiștii antici și medievali.

Consecințele pe care acest „cult al autorului" în „lumea modernă" au dus la situația stranie, în opinia lui Barthes, că întreaga artă este „centrată tiranic pe autor, pe persoana, viața, gusturile și pasiunile sale"[2]. Dar cui oare servește acest cult? Publicului cu siguranță, nu, deoarece încarcă opera cu o sumedenie de date care, pentru publicul obișnuit, sunt irelevante și chiar agasante. În contactul cu opera de artă, omul obișnuit vrea mai degrabă să înțeleagă obiectul ce i se prezintă în față, nu întreaga biografie și configurație psihologică a autorului său.

În aceste condiții, „tirania autorului" este mai degrabă utilă criticii de artă – și teoreticienilor în general. Ei sunt cei care beneficiază pe urmele acestei centrări pe autor deoarece o astfel de atitudine le oferă o cheie de interpretare a operei. De aceea, „din punct de vedere istoric, dominația artistului a fost dintotdeauna cea a criticului"[3]. Prin faptul că a complicat modul în care este citită o operă prin raportarea continuă la autor, criticul de artă s-a afirmat pe sine ca specialist al acestui domeniu, diferențiindu-se de restul „publicului". Avem niște „profesioniști ai artei", care sunt criticii, și niște „amatori de artă" care este publicul în genere. Or, argumentează Barthes, nicicând în istoria umanității, oamenii nu au simțit nevoia unui intermediar între operă și cititor (în cazul nostru, spectator), care să se poziționeze ca un „specialist" ce vine să tălmăcească sensurile ascunse ale operei de artă. Decât după așa-numita revoluție a gustului din modernitate apare o astfel de nevoie, atunci când arta a fost gândită ca obiect al unei plăceri dezinteresate de care este capabil fiecare individ în parte. Concomitent cu această „democratizare" a artei, apare o „mitologizare" a autorului, prin care omul de geniu este din ce în ce mai mult privit ca un supra-om. Astfel, se ajunge la nevoia unui intermediar între omul de rând și geniu, care va fi criticul de artă. Dar, dacă autorul este scos din schemă, pretenția de a „descifra" un text sau de a analiza o operă devine sterilă[4]. Criticul își pierde orice rol în lumea artei deoarece opera se prezintă pe sine și nu mai este văzută ca „reprezentare" sau „expresie" a sentimentelor, gândurilor și trăirilor unui autor. De aceea, există o complicitate între critica de artă și practica artistică, astfel încât, fiecare membru să-și păstreze un statut privilegiat în „lumea artei".

Gândind însă mai atent, faptul a privi textul din perspectiva autorului impune niște limitări considerabile și inutile. Fără autor, textul nu mai are un singur înțeles „teologic" – având în centru imaginea autorului ca Părinte și Creator al textului – ci se constituie ca „un spațiu multi-dimensional în care o varietate de scrieri, nici una dintre ele originale, se contopesc și se ciocnesc"[5]. În măsura în care considerăm opera de artă în genere în chip structuralist[6] ca sistem

1. *Ibidem*, pp. 142-143.

2. *Ibidem*, p. 143.

3. *Ibidem*, p. 147.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*, p. 146.

6. Pentru detalii despre structuralism, *v. Cap. 10* al volumului de față.

de semne, vedem că, în cadrul acestei structuri, nu există nici un loc pentru autor[1]. Opera de artă ca ansamblu de semnificații este independentă de autorul ei deoarece *noi*, cei ce o contemplăm estetic, îi conferim sens pe baza experienței noastre de viață. Pentru noi, „limba vorbește, nu autorul"[2]. Opera de artă își comunică propriul său sens în mod direct, autorul fiind doar cel ce a produs opera, pe baza unui material deja disponibil. Noi, cei ce privim și ne gândim la operă, avem propriile noastre gânduri și sensuri pe care i le atribuim. Iar aceste gânduri și sensuri sunt cuprinse de limba pe care o vorbim. Drept urmare, autorul este un fel de fantomă care bântuie textul, o himeră a gândirii moderne.

După cum am văzut deja, sistemul artelor frumoase are o definire eterogenă: pe de o parte, arta este creația geniului și, pe de altă parte, arta este judecată de omul de gust. Între Autor ca geniu și Critic ca expert al Gustului, a fost o relație simbiotică de-a lungul întregii modernități. Ei s-au vizat reciproc – artiștii au creat pentru recenzii favorabile, iar criticii au scris doar pentru artiști[3]. Adevărul este însă că, dacă gândim temporal opera, autorul și criticul nu au nici un rol. În momentul în care citim o carte sau contemplăm un tablou, suntem noi singuri cu opera de artă – autorul și criticul totodată se retrag.

Din aceste motive, Barthes propune ca opera să nu mai fie concepută din perspectiva unui autor: ea este fără de autor, însă are un *scriptor* – un scriitor[4] sau, pentru a se preta tuturor artelor, nu doar literaturii, un *executant*. Acest executant are avantajul că nu mai „precede și depășește opera"[5], ci este doar cel care se întâmplă să o producă. El nu creează, ci inscripționează. El întotdeauna pornește de la ceva predisponibil – o idee sau un gând care, în zeci de mii de ani de civilizație nu are cum să mai fie cu totul original – și „imită un gest care este întotdeauna anterior"[6], care a mai fost deja imitat.

Din această perspectivă, „unitatea textului constă nu în originea, ci în destinația sa"[7]. El este făcut pentru a fi citit, opera de artă este făcută pentru a fi contemplată. Această destinație este tocmai publicul, însă un public generic, fără istorie, biografie și profil psihologic deoarece, oricum ar fi, sensul operei poate fi actualizat de oricine o privește. Importantă este clipa trăirii estetice, în care toată lumea adăpostită în opera de artă se dezvăluie grație farmecului și seducției obiectului estetic. Odată cu dispariția autorului și a criticului, publicul este, în sfârșit, lăsat să guste opera după propriile sale înclinații. Lui nu i se mai zice *ce* să vadă, ci obiectul artistic însuși se dezvăluie în grade diferite pentru diferiți indivizi, în funcție de disponibilitatea fiecăruia.

•••

Așadar, din perspectiva postmodernă a lui Barthes, artistul este eliminat complet din problema artei. El nu mai este un *creator*, ci un simplu *executant* care, după încheierea operei, nu mai are nici o putere sau influență asupra ei. Foarte interesant este însă faptul că, după mai bine de două

1. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 145.

2. *Ibidem*, p. 143.

3. „Criticismul clasic nu a fost niciodată atent la cititor, pentru el, scriitorul era singura persoană" (*Ibidem*, p. 148).

4. *Ibidem*, p. 145.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*, p. 146.

7. *Ibidem*, p. 147.

milenii și jumătate de gândire despre artă, s-a ajuns tot la ideea unui artist gândit ca executant al procesului tehnic. Într-un fel, cercul istoriei filosofiei artei se încheie odată cu moartea autorului gândit ca *autoritate* supremă de care opera se leagă. În același timp însă, ne aflăm pe o altă poziție față de începutul grecesc al filosofiei artei. Acum avem clară necesitatea gândirii temporale a trăirii estetice și suntem puși în fața unui *nou început*.

Este posibil ca acest „nou început" să constea într-o abordare *scenic*ă, așa cum am schițat în capitolul privitor la clasificarea artelor. Într-o astfel de abordare, rolul artistului este eliminat, accentul căzând pe clipa experienței estetice și pe temporalitatea acesteia. De aceea, ea este în acord cu viziunea lui Barthes despre „moartea autorului". În același timp însă, o astfel de viziune necesită și o altă concepție despre „temeiul artelor". Dacă temeiul nu mai este unul substanțial, dacă opera nu se mai raportează la autor, înseamnă că, în spatele său, nu mai există nimic[1]. Sau, mai bine spus, există nimicul. Abordarea „scenică" a operei de artă se potrivește foarte bine cu o abordare *meontologic*ă[2]. Conform unei astfel de abordări, ceea ce este „surprins" în operă este nimicul însuși, în una din multiplele sale ipostaze – inefabilul, suprasensibilul, necondiționatul etc. Toate acestea se articulează în operă în momentul experienței estetice și oferă conținut structurii sale formale în momentul contemplării.

Sarcina dezvoltării unei meontologii a operei de artă depășește însă scopurile lucrării de față. Ceea ce este însă important de reținut este faptul că, de-a lungul istoriei filosofiei artei, artistul a avut o ciudată traiectorie circulară: el a început prin a fi privit ca meșteșugar, ca simplu executant al unor lucrări tehnice; a continuat, în Evul Mediu, prin a fi mandatat de Dumnezeu cu *har* și *pricepere*, putând să facă din arta sacră o asceză ce-i putea garanta mântuirea; în modernitate, conceptul de geniu gândit de perspectiva auctorială ca „părinte al artelor" a făcut o adevărată „carieră filosofică" până în romantism, urmând să decadă încetul cu încetul. În postmodernitate, autorul este înlocuit tot cu un artist-executant, care însă, de această dată, nu mai este judecat din perspectiva muncii fizice pe care o depune, ci doar ca un „mediu de condensare" a tradiției. După moartea autorului, nu mai rămâne nimic pentru artist, iar acest nimic se poate transforma într-o nouă abordare a artei, care să elimine eterogenitatea clasificării moderne și care să se concentreze exclusiv pe trăirea estetică și actele de conștiință implicate în aceasta care fac opera să vorbească „pe limba" fiecăruia dintre noi.

1. „Structura [operei] poate fi urmărită, «iese», precum firul unei şosete, în fiecare punct şi la fiecare nivel, dar *nu există nimic dedesubt*" (*Ibidem*, p. 147, *subl. n.*).

2. Meontologia este disciplina filosofică ce studiază nefiinţa (din gr. *me on*, care înseamnă „nefiinţă").

Partea a doua

TEORII ALE ARTEI ÎN MODERNITATE ŞI POSTMODERNITATE

Introducere

TEORII CANONICE ŞI TEORII COMPLEMENTARE ALE ARTEI

Filosofia artei și-a dobândit statul de disciplină de sine stătătoare, în ansamblul celorlalte domenii ale filosofiei: metafizica, filosofia cunoașterii și științei, filosofia culturii și a valorilor, filosofia socială și politică, filosofia morală și etică etc. Acest lucru s-a întâmplat pe măsură ce a reușit să producă teorii, adică sisteme complexe de enunțuri între care există puternice legături logice și de semnificație, prin intermediul cărora *explică unitar* diversitatea de aspecte problematice legate de opera de artă, de statul artistului și al creației, de definirea și tipologizarea artei, de stabilirea unui criteriu de demarcație dintre artă și non-artă etc. Acest fapt a fost amplu ilustrat în anteriorul volum când am prezentat vechile teorii ale artei, grecești, creștine și renascentiste, ce au scos la iveală amploarea „lumii artei".

Ei bine, *Weltanschauung*-ul modern ne arată că, de fapt, lucrurile sunt și mai complexe decât au crezut înaintașii, pe măsură ce practicile artistice au început să influențeze tot mai mult perspectivele filosofice de înțelegere a operei de artă și, reciproc, pe măsură ce gândirea filosofică a început să livreze noi și noi instrumente de justificare teoretică a creației artistice.

Din această perspectivă trebuie remarcat ca de-a lungul modernității, curentele de gândire filosofică, la fel ca și curentele artistice, s-au format în mod dinamic printr-o relație de dialog și comunicare cu trecutul, dar dominate de o vădită opoziție față de tradiție. Oriunde ne uităm, noile teorii și orientări moderne în artă și filosofia artei apar ca dezvoltări polemice la adresa celor deja validate în discursul public și în ochii celor pasionați de artă.

Postmodernitatea a adâncit și mai mult opoziția, pe care a îndreptat-o nu doar împotriva modernității, ci chiar asupra ei însăși, atât în încercările sale de autoînțelegere, cât și de resursă teoretică în înțelegerea artei contemporane. Această situație paradoxală a alimentat o altă opoziție mai generală a teoriilor filosofice despre artă care configurează dinamica dezbaterilor contemporane: *este vorba despre cea dintre teoriile canonice asupra artei și cele complementare*.

Teoriile canonice asupra artei sunt cele a căror geneză își are locul în conceptele de bază ale modernității și care, la ora actuală, au parte de o recunoaștere cvasi-unanimă din partea filosofilor artei și a criticilor de artă. Ele au pus discursul despre artă pe făgașul pe care se află acum încă de la nașterea esteticii ca disciplină filosofică la mijlocul secolului al XVIII-lea și își au rădăcini adânci în *Weltanschauung*-ul modern și în gândirea filosofică specifică acestuia. De aceea, ele pot părea mai conservatoare și mai austere, deși, privite atent, unele dintre ele nu sunt deloc astfel. Aparența austerității vine, în cazul multora dintre ele, din rolul central pe care analiza logică avansată îl are în discursul filosofic și dintr-o constanță a bagajului conceptual folosit. În aceste teorii putem regăsi aceleași concepte, limbaj și tip de argumentare pe care le regăsim și în tratatele clasice de filosofie ale modernității, motiv pentru care ele iau, adesea pe nedrept, o înfățișare conservatoare.

Spre deosebire de teoriile canonice, teoriile complementare apar odată cu emergența gândirii postmoderne și se constituie ca reacții la modernitate. Așadar, avem de-a face, în cazul celor din urmă, cu o reflecție a modernității asupra propriilor sale prejudecăți și cu o conștientizare de sine a acestei tradiții, care conduce gândirea despre artă spre o sumedenie de domenii noi de cercetare. Odată cu emergența antropologiei în calitate de știință a omului și cu destructurarea raportării europocentriste, gândirea despre artă și arta însăși au intrat pe un făgaș aparte, dominat de relativism cultural și interdisciplinaritate. După cum vom vedea, o trăsătură caracteristică a acestor teorii este aceea că în discursul filosofic își fac apariția, pe lângă concepte filosofice cu tradiție, și diverse elemente preluate din științele socio-umane (psihanaliza, sociologia, economia, antropologia etc.) în încercarea de a lămuri, dintr-un punct de vedere multiperspectival, statutul ontologic al operei de artă. De aceea, teoriile complementare dau adesea o impresie de originalitate și detașare de tradiție care poate fi iluzorie. Odată înțelese presupozițiile ce stau la bază acestui tip de discurs, vom vedea că multe dintre ele sunt cel puțin la fel de mult înrădăcinate în tradiție precum cele canonice.

Așa stând lucrurile, între cele două clase de teorii tocmai enunțate, canonice și complementare, la fel ca și între *Weltanschauung*-ul modern și cel contemporan, nu apare o ruptură clară, ci doar o relație de complementaritate, în care cele două părți se luminează și se clarifică reciproc. De aceea, chiar dacă ambele grupe de teorii își caută justificări și pretexte în tradiția premodernă – uneori coborând pe firul istoriei până în Antichitate – ele fac parte unei „lumi" filosofice și artistice complet diferite. Ele sunt produsul mentalului modern și tocmai de aceea trebuie gândite pornind de la prejudecățile și modul de gândire al modernității. În caz contrar, dacă am împunge originile acestor teorii până în locul indicat de justificările care ne sunt oferite, riscăm să interpretăm anacronic întreaga istorie a gândirii despre artă și să cădem în capcana pe care ne-am forțat să o ocolim pe parcursul întregului prim volum al acestei lucrări: aceea de a crede că vechii greci, spre exemplu, vedeau lumea cu ochii noștri.

În grupul de teorii canonice ale artei sunt situate cele cinci grupe principale de teorii ale modernității care ocupă prim-planul cercetărilor filosofice contemporane. Este vorba *despre teoriile expresiei, teoriile reprezentării, teoria hermeneutică a artei ca joc, teoriile analitic-instituționale* și *teoria pragmatică*. Acestea vor fi prezentate, pe rând, în primele capitole ale acestei părți. Ultimul capitol va fi dedicat prezentării teoriilor complementare ale artei, și anume: teoriilor de influență neo-marxistă, teoriilor structuraliste și post-structuraliste, teoriilor psihanalitice și teoriilor post-colonialiste. Toate acestea, privite laolaltă, asigură o imagine de ansamblu, asupra filosofiei artei în modernitate. Preocuparea noastră constantă va fi, pe de o parte, aceea de a arăta relațiile dintre aceste teorii și, pe de alta, apartenența lor comună la *Weltanschauung*-ul (post)modern. Având în vedere scopurile demersului nostru, accentul va cădea asupra principalelor caracteristici ale subiectelor abordate și nu este avută în vedere o analiză exhaustivă care să epuizeze problematica și conținutul fiecăreia dintre teorii. O astfel de analiză ar presupune, probabil, un tratat de sine stătător pentru fiecare dintre teoriile amintite.

Capitolul V

TEORII ALE REPREZENTĂRII

Grupul de teorii pe care îl numim generic „teorii ale reprezentării" este unul cu o prezență foarte pregnantă în dezbaterile filosofice tradiționale și contemporane. Chiar dacă, după cum vom vedea, sunt mai multe tipuri de astfel de teorii, conceptul în jurul căruia gravitează toate este acela de reprezentare. Într-o formă sau alta, toate aceste modele teoretice de explicație au în centru ideea că, spre deosebire de lucrurile naturale sau utilitare, arta are drept trăsătură caracteristică *faptul de a reprezenta ceva*. Mecanismele intime ale reprezentării sau, mai exact, modul exact în care un tablou, spre exemplu, ne „așterne" în fața ochilor un peisaj sunt subiectul unor controverse în care sunt antrenați unii dintre cei mai renumiți filosofi contemporani atât din zona filosofiei analitice, cât și din zona filosofiei continentale.

Notorietatea crescută a teoriilor reprezentării provine din faptul că ideea de reprezentare a stat la baza reformării sistemului artelor de la începutul modernității[1], sistem care încă îl mai folosim și acum, chiar dacă noile forme de artă ce au apărut la sfârșitul secolului XX pun mari probleme teoretice acestui tip de clasificare. După cum am văzut deja, în cartea lui Charles Batteux despre reducerea artelor frumoase la un singur principiu, conceptele de plăcere și imitație – înțeleasă în sens modern de reprezentare, nu în sensul antic de întruchipare sau plăsmuire – joacă roluri de o importanță egală: artele frumoase sunt artele ce au drept scop atingerea plăcerii prin intermediul imitației[2].

Acesta poziție a abatelui Batteux este și motivul pentru care majoritatea teoreticienilor contemporani asimilează teoria antică a imitației, în forma platoniciană și aristoteliciană, teoriei reprezentării. După părerea noastră însă, o astfel de asimilare este anacronică deoarece conceptul de imitație pe care îl folosește gânditorul francez este unul în mod esențial diferit de cel folosit de filosofii Antichității. Dacă pentru Batteux, imitația este exact „a copia un model"[3], acest lucru nu este valabil și în cazul gânditorilor greci. Pentru aceștia, după cum am văzut în primul volum, cuvântul *mimesis* avea sensuri religioase, ritualice și mistice pe care conceptul modern le-a pierdut. Imitația nu era, în Antichitate, atât o chestiune de copiere și replicare a aparențelor, cât o chestiune de descoperire a ideii lucrului cu ajutorul „rațiunii artistice", o punere în operă a ființei imateriale a lucrurilor prin artă. De aceea, imitarea era gândită ca un efort de explorare și cunoaștere, de experimentare și perfecționare a modului în care o idee poate fi încifrată în materie. Pentru Batteux însă, imitația este mai degrabă apropiată de conceptul Renascentist de imitație *a naturii* și este mecanismul prin care se obține ceea ce marii filosofi ai modernității numesc „*reprezentare*" (ger. *Vorstellung*, fr. *représentation*). Un argument în favoarea unei astfel de interpretări este faptul că principiul de clasificare al artelor a fost preluat de la Batteux de toți filosofii

1. „Teoria [reprezentării *n.n.*] a devenit importantă în mod special în secolul al XVIII-lea, deoarece la vremea aceea teoreticienii au început să codifice sistemul nostru modern al artelor frumoase" (Noël Carroll, *Philosophy of art. A Contemporary Introduction,* London, Routledge, 1999, p. 22).

2. Charles Batteux, *Les beaux arts reduits à un même principe*, Paris, 1746, pp. 5-10.

3. *Ibidem*, p. 12.

moderni începând cu Hume, unde plăcerea era deja apropiată de reprezentare, nu de procesul imitativ ca atare. La Kant deja, în *Critica facultății* de judecare se vorbește despre „reprezentarea naturii ca artă”[1], iar la Schopenhauer arta era gândită în mod exclusiv în termeni de reprezentare, imitația dobândind nuanța peiorativă de „copie” pe care o are și astăzi[2]. Drept urmare, avem de-a lungul întregii modernități o concepție de reprezentare a naturii, care a luat treptat locul imitației naturii despre care vorbeau filosofii Renașterii și care își are bazele în conceptul științific de natură al modernității, așa cum apare el la Newton, Leibniz și Descartes, nu în conceptul antic de *mimesis*. Pentru moderni, natura nu era nici o ființare însuflețită, ca la antici, nici o creație divină, ca în epoca medievală. Din contră, ea este un mecanism fin, bine reglat, ce trebuie reprezentat ca atare în artă.

Așadar, putem spune că aceste teorii ale reprezentării au modelat întreaga raportare la artă a modernității și postmodernității. Totodată însă, ele au legat filosofia modernă de o tradiție de gândire a artei care se poate urmări până în Antichitate. De aceea, teoria reprezentării constituie atât un punct de ruptură, cât și de continuitate în istoria gândirii filosofice. Pe de o parte este un punct de ruptură deoarece aduce în discuție un concept specific modernității, care nu a existat în sensul acesta nicicând înainte. Pe de alta, este un punct de continuitate deoarece conceptul de reprezentare s-a format prin reinterpretarea și transformarea unui concept vechi, ale cărui origini trebuie căutate în perioada presocratică – cel de *mimesis* sau, în interpretare latină, *imitatio.*

Un alt aspect pe care mai trebuie să îl avem în vedere atunci când vorbim despre acest grup de teorii este acela că există o diferență între conceptul de reprezentare ca atare și mecanismele prin care reprezentarea este făcută. Din punctul de vedere al mecanismelor reprezentării, avem două mari grupe de teorii: pe de o parte, avem teoriile tradiționale, unde mecanismele prin care se face reprezentarea sunt cele ale imitației, așa cum este ea gândită de Batteux; de altă parte, avem teoriile neo-reprezentaționiste, unde mecanismele reprezentării sunt gândite în termeni mai apropiați instrumentelor filosofice contemporane ale logicii formale, structuralismului și fenomenologiei, astfel încât să înglobeze și manifestările artistice ce și-au făcut apariția în secolul XX, odată cu arta experimentală.

Urmărind această distincție între conceptul de reprezentare și mecanismele reprezentării, obținem două componente interconectate ale acestor teorii: o componentă semantică (care răspunde întrebării *Ce este reprezentarea?*) și una funcțională (care răspunde întrebării *Cum are loc reprezentarea?*). Astfel, în funcție de semnificația pe care o acordăm conceptului de reprezentare se configurează și un set de posibilități de a înțelege mecanismele reprezentării deoarece ele sunt întotdeauna gândite pornind de la un concept, fie el și subînțeles, de reprezentare. De aceea, prima noastră sarcină va fi aceea de a pune în lumină sensurile diferite ale reprezentării.

1. Sensuri ale reprezentării

a. Schiță istorică și etimologică a conceptului de reprezentare

Gândit etimologic, cuvântul românesc „reprezentare” este legat de două idei esențiale: de prezență și de recursivitate. Citit astfel, „a reprezenta” înseamnă a readuce în prezența nemijlocită a unui „spectator” un lucru (sau o idee) ce a fost cândva prezentă, dar nu mai este. Reprezentarea im

1. Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare,* traducere de Rodica Croitoru, București, All, 2007, p. 59.

2. *Cf*. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință şi reprezentare,* vol. II, traducere din germană de Radu Gabriel Pârvu, Bucureşti, Humanitas, 2012, p. 401 *sqq*.

plică un fel de plăsmuire a prezenței astfel încât ceea ce este absent să poată ajunge la conștiința noastră cu ușurință și în mod intuitiv. Să luăm exemplul unui peisaj pictat pe o pânză. Scopul și intenția pictorului este de a surprinde ceea ce ochii lui văd nemijlocit, astfel încât pânza să evoce acea priveliște „de la distanță" și prezența spectatorului în acel loc să nu fie necesară. În acest mod este gândit conceptul de reprezentare în limbile moderne, în special în cele romanice (română, franceză, spaniolă, italiană etc.) și engleza. Dar, pentru a înțelege modul în care s-a evoluat până la acest sens, trebuie însă să aruncăm o scurtă privire în limbile antice – greaca veche și latina.

Primul lucru surprinzător care ne sare în ochi este acela că, în Grecia Antică, nu exista un concept propriu-zis de reprezentare, care să fie construit, cum este cel din limba română și din limbile romanice moderne, pe ideea de *prezență*. Cel mai apropiat de această idee este *apeikasia*, cuvânt ce are ca baza etimologică cuvântul *eikon*, care are sensul de „imagine" sau „chip" și a dat românescul „icoană". Așadar, reprezentarea era gândită de greci ca întru-chipare, ca prindere în chip sau în imagine a unei idei, a unui *eidos.* De aceea, nu este deloc surprinzător că teoriile imitației la greci, după cum am văzut în primul volum al acestui curs, au în vedere tocmai imitația unei idei din mintea artistului, nu imitația naturii sau a unui lucru sensibil. Limba românească mai veche avea un cuvânt foarte asemănător cu grecescul *apeikasia*, care funcționa atât cu sensul de reprezentare, cât și cu sensul de idee sau proiect – cuvântul *vedenie*. Din păcate însă, acest cuvânt cu un potențial filosofic foarte mare s-a specializat în română modernă pentru a desemna prezențele fantomatice și halucinatorii care sunt, într-un anume fel, tocmai opusul unei reprezentări a ideii din mintea artistului[1].

Așa stând lucrurile, abia în latină găsim un cuvântul care constituie originea etimologică a celor din limbile moderne: este vorba despre *repraesentatio*. Acest cuvânt avea tocmai sensul de „a aduce în prezent", însă înțelesul său era, în cele mai multe cazuri, concret. Aducerea în prezent privea disponibilitatea imediată, prezența în persoană și doar foarte rar, în cazul artei, asemănarea sau imitarea. Astfel, principalele sensuri ale lui *repraesentatio* (și ale verbului corespondent, *repraesento*) au de-a face cu lumea comerțului: a reprezenta însemna „a pune la disponibilitatea cuiva un produs", „a expune sau a arăta o marfă" sau „a face o plată pe loc". Așadar, „a reprezenta", pentru latini, însemna în special „a face disponibil imediat" un lucru „la cerere". Între om și ceea ce este reprezentat apare o corelație în sensul că ceea ce este reprezentat este făcut disponibil ca răspuns al unei cerințe a omului. În această plasă a „relațiilor de comerț" era prinsă și arta. Cum am văzut și în capitolele anterioare, artistul era un simplu executant al unei „comenzi". Artistul era plătit să „reprezinte", adică să facă disponibil pentru diverse scopuri individuale tot felul de categorii de persoane: zeii, strămoșii familiilor bogate, foștii demnitari publici, împărații etc. Toate aceste reprezentări, spre deosebire de plăcerea dezinteresată a artei moderne, aveau un scop practic – ele erau monumente în fața cărora te puteai ruga pentru bunăstarea personală sau a familiei, pe care le făceai pentru a îmbuna spiritele celor decedați și pentru a păstra vie măreția statului.

Așadar, o mare parte din arta romană era făcută într-un scop concret și utilitar: acela de a pune

1. Interesant este însă faptul că încă există printre filosofii români gânditori care folosesc cuvântul „vedenie" cu sensurile sale arhaice. Spre exemplu, din perioada interbelică, Mircea Vulcănescu folosea acest cuvânt cu sensul de „proiect mental" (*Cf.* Mircea Vulcănescu, *Opere, Vol I: Dimensiunea Românească a existenței*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Prefață de Eugen Simion, București, Univers Enciclopedic, 2005, p. 1283). Editorul textelor inedite ale lui Mircea Vulcănescu, Marin Diaconu, încă mai folosește în textele sale filosofice acest cuvânt cu un sens apropiat şi astăzi (*Cf.* Marin Diaconu, În marginea mișcării filosofice din Franța Ideile lui Jacques Maritain în Revista Familia, nr. 4/2004).

la dispoziție trecutul. Pentru un popor cu simț istoric accentuat cum erau romanii, trecutul era foarte important în toate domeniile vieții și trebuia menținut viu, arătat public, expus, așa cum este expusă o marfă. El trebuia să impregneze prezentul și să ofere fiecărui cetățean conștiința apartenenței la o națiune cu istorie considerabilă. De aceea, *repraesentatio* nu implica neapărat similitudinea, ci doar aducerea aminte – punerea la dispoziția individului a unei conștiințe colective de apartenență la comunitate. Reprezentarea artistică era pusă complet în slujba acestei sarcini de a întări conștiința colectivă – columnele reprezentau victoriile armatei romane, colosseumul reprezenta măreția imperiului, clădirea senatului reprezenta poporul roman etc. Toate acestea erau mărturii are puterii și bogăției Romei, nu pur și simplu obiecte de „contemplare estetică".

Acest sens antic al reprezentării este însă străin celui din filosofia de sistem a modernității, unde reprezentarea este legată de facultățile sufletului și de conceptul de contemplație. La Schopenhauer, spre exemplu, în *Lumea ca voință și reprezentare,* avem de-a face cu două moduri principale de raportare la lume – cel al voinței și cel al reprezentării. Lumea voinței este lumea acțiunilor cotidiene, unde voința este facultatea care construiește practic lumea. Când ne trezim dimineață, și vrem să punem cafeaua la făcut, avem de-a face cu o punere în joc a voinței în vederea îndeplinirii concrete a acțiunii, nu doar cu o reprezentare a acestei acțiuni. O reprezentare nu ne-ar ajuta foarte mult, deoarece doar gânditul la o cafea nu te trezește din somn. Lumea științei, filosofiei și artei pe de altă parte, este o lume a reprezentării deoarece ea implică contemplarea detașată, dezvoltarea unor modele teoretice de explicare sau creația unor reprezentări. Nici una dintre aceste activități nu necesită îndeplinirea printr-un act de voință a subiectului reprezentat. Artistul nu aduce în realitatea concretă, în „carne și oase", ceea ce are în minte, așa cum se întâmplă cu toate acțiunile noastre practice, ci doar îl reprezintă, îl înfățișează spectatorului spre contemplare. Așadar, dacă la romani *repraesentatio* din artă țintea mereu o „utilitate publică", o punere la dispoziție a trecutului, pentru viziunea filosofică modernă, reprezentarea este ruptă complet de sfera practicii și are în vedere plăcerea dezinteresată, idee care este provenită din sistemul artelor conceput de abatele Batteux. Observăm astfel o inversare radicală a sensului reprezentării: *dacă în Antichitate, ea privea lumea comerțului, a punerii la dispoziție și a „afacerilor publice" (adică ceea ce Schopenhauer ar numi „lumea voinței"), în modernitate ea privește lumea contemplării detașate și a teoriei.*

Această schimbare radicală de sens poate fi pusă pe seama faptului că, în limba germană, care este limba prin excelență a filosofiei de sistem, reprezentarea era gândită ca *Darstellung* sau *Vorstellung.* Ambele cuvinte germane vizează punerea „aici" sau „în față" a unui lucru, prezentarea lui pentru conștiința spectatorului. Locul în care lucrurile devin „puse aici sau în fața" omului este chiar domeniul subiectului conștient, a *ego*-ului cugetător cartezian. Așadar, avem de-a face cu o strânsă trimitere la dihotomia subiect-obiect care este protagonista majorității discuțiilor filosofice moderne, atât în domeniul artelor, cât și în alte domenii filosofice. De aceea, nu este întâmplător faptul că, la fel ca în cazul „reprezentării", în cazul obiectului observăm aceeași răsturnare de sens în trecerea de la medievalitate la modernitate, despre care am vorbit în primul volum al acestei lucrări. Așadar, conceptul modern de reprezentare este strâns legat de toată rețeaua conceptuală a modernității privitoare la relația dintre subiect și obiect, sau dintre conștiință, lucru în sine și fenomen. După cum vom vedea în continuare, aceste legături ne pot explica termenii în care reprezentarea este gândită în prezent, precum și prejudecățile de la baza principalelor dezbateri din filosofia artei contemporane.

b. Sensuri filosofice tradiționale ale reprezentării pictoriale

i. Reprezentare și asemănare

Unul dintre principalele sensuri ale reprezentării în textele filosofice ale modernității, și chiar în unele texte contemporane, este acela de imagine asemănătoare a unui lucru. Această concepție provine din sensul imitației care apare la Batteux și care, de-a lungul modernității, este folosit sistematic și de alți filosofi. Din perspectiva asemănării, reprezentarea vizează copierea cât mai fidelă a naturii, a lucrurilor sensibile, astfel încât, la limită, să nu mai existe nici o diferență între reprezentare și realitate. Așadar, cu cât un tablou este mai asemănător cu modelul după care a fost făcut, reprezentarea pe care el o face e mai bună, mai realistă.

Dar, problema realismului și a asemănării cu realitatea ridică multe probleme, mai ales când observăm că nici măcar în artele numite tradițional „arte ale reprezentării" (pictură, sculptură etc.) operele nu redau fidel ceea ce reprezintă. Există mereu loc în artă de deformări expresive și de ignorări ale legilor geometriei care conferă expresivitate operelor. Mai mult decât atât, s-a arătat că imaginile au diverse grade de asemănare cu realitatea pentru oameni din diferite culturi. Cu alte cuvinte, oamenii se comportă ca și cum realitatea, presupusă a fi absolută și indiferentă la mediul cultural, este, de fapt, foarte mult influențată de ceea ce poate fi numit „un set de convenții culturale"[1]. O formă de artă nu poate fi separată de un set de prejudecăți culturale privitoare la *cum anume se reprezintă ceva în mod realist*[2]. Spre exemplu, dacă ne uităm la picturi considerate realiste în cultura japoneză, vom vedea că ele sunt destul de îndepărtate de ceea ce noi numim realism. Aceasta se întâmplă deoarece ochiul artistului nu vede niciodată adevărul „gol goluț", ci „ceea ce ne este familiar va constitui mereu cel mai probabil punctul de plecare în redarea nefamiliarului"[3]. Similar se întâmplă și, spre exemplu, în cazul redării unor realități străine, prin desen, de către artiștii europeni. Spre exemplu, s-a studiat istoria reprezentărilor „fidele" oferite de artiștii din Antichitate până în Modernitate unor animale exotice precum rinocerul[4]. Ceea ce s-a observat este faptul că acestea, dincolo de pretențiile artiștilor înșiși, erau foarte departe de a fi „realiste" și porneau de la un melanj de trăsături și obiecte cunoscute europenilor, din domenii foarte eterogene regnului animal, cum ar fi de exemplu, armura soldaților. Practic, rinocerul era un animal necunoscut redat prin trăsături cunoscute ce făceau parte din lumea epocii. Dar aceasta nu este cea mai mare problemă a înțelesului reprezentării ca asemănare. Ne mai lovim de o sumedenie de probleme de ordin logic, cum ar fi bidirecționalitatea raportului de asemănare. Când vorbim și despre asemănarea dintre doi frați gemeni, este evident faptul că, dacă Dan seamănă cu Ionuț, și Ionuț va semăna cu Dan. Acest lucru nu este valabil și pentru reprezentare. Daca un tablou îl reprezintă pe Napoleon Bonaparte, nu se poate spune și că Napoleon reprezintă tabloul[5]. Acesta este un semn al faptului că reprezentarea nu poate fi în mod corespunzător

1. „Faptul că o pictură arată ca lucrul din natură nu înseamnă adesea decât că ea arată ca modul în care natura este pictată de obicei" (Nelson Goodman, *Language of Art,* Bobbs-Merrill, New York, 1968, p. 39).

2. „Forma unei reprezentări nu poate fi despărţită de scopul şi de cerinţele societăţii în care respectiva imagine câştigă recunoaştere" (E.H. Gombrich, *Truth and the Stereotype. An illusion Theory of Representation* in Philip Alperson (ed), *The Philosophy of Visual Arts*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 84).

3. *Ibidem*, p. 81.

4. E.H. Gombrich, *Truth and the Stereotype. An illusion Theory of Representation* in Philip Alperson (ed), *The Philosophy of Visual Arts*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 79-81.

5. În formă mai tehnică, acest argument poate fi găsit în Nelson Goodman, *Language of Art*, Bobbs-Merrill, New York, 1968, p. 4.

gândită în termeni de asemănare; avem nevoie de un alt sens al reprezentării care să ocolească aceste obiecții și astfel ajungem la o altă propunere a filosofilor artei: reprezentarea ca iluzie.

ii. Reprezentare și iluzionare

Un alt sens al reprezentării, înrudit cu asemănarea și folosit în teoriile tradiționale, dar prezent totodată în conștiința comună, este acela al iluzionării. Conform acestuia, o operă de artă reprezintă ceva, dacă păcălește conștiința privitorului să creadă că se află în fața lucrului respectiv. Astfel, scăpăm de o parte dintre problemele ridicate de teoria reprezentării ca asemănare deoarece iluzionarea nu implică neapărat similitudinea imaginii cu modelul după care a fost făcută. Iluzia realității poate fi dată și de imagini care nu sunt deloc asemănătoare cu modelul, dar, prin diferite mecanisme de care ne vom ocupa în paragrafele următoare, fac conștiința să creadă că se află în fața obiectului în sine. Spre exemplu, atunci când ne uităm cu coada ochiului, putem avea iluzia că o sfoară încolăcită este un șarpe. Pentru noi, în acel moment, sfoara *reprezintă* un șarpe, chiar dacă diferențele perceptuale dintre cele două obiecte sunt considerabile.

Cu toate acestea, sensul de iluzionare al reprezentării ridică alte probleme cel puțin la fel de grele ca și cel de asemănare. În primul rând, ea contrazice experiența noastră comună[1]. Atunci când ne aflăm în fața unui tablou, noi suntem în genere conștienți de statutul nostru de spectatori ai unei manifestări artistice și nu ne lăsăm păcăliți. De obicei nu credem că ne aflăm într-un teatru de război când privim un tablou cu scene de război și nici nu ne ferim din fața unei mașini dintr-un film care vine cu mare viteză spre noi. În termenii lui Nicolai Hartmann, arta nu creează iluzia realității, ci tocmai opusul ei. Ea dez-actualizează realitatea pentru a putea institui distanța necesară contemplării estetice[2]. Arta nu păcălește ochiul privitorului, ci tocmai că își anunța statutul prin apariția pe care o cauzează. Ea, în timp ce reprezintă, își păstrează statutul ontologic aparte față de modelul reprezentat.

O altă problemă al acestui sens al reprezentării este aceea că orice imagine pictată are niște distorsiuni inevitabile pe care ochiul cunoscător învață să le ignore. Or, pentru a ignora aceste distorsiuni, avem nevoie tocmai de conștiința faptului că ne aflăm în fața unei picturi[3], iar conștiință care trebuie să însoțească actul de contemplare estetică la fiecare pas. Cu alte cuvinte, există o parte a rațiunii noastre care ne spune că imaginea în fața căreia ne aflăm necesită procesare conștientă. Gusturile se educă, iar această educație privește tocmai capacitatea de a te uita la un tablou și a prelucra stimulii vizuali tocmai din perspectiva unui „limbaj al artei", nu ca pe o simplă iluzie. Numai pentru o conștiință complet lipsită de educație estetică, cum ar fi cea a unui membru al triburilor aborigene din jungla amazoniană, o reprezentare ar putea, la limită, să creeze iluzia lucrului reprezentat. Pentru cei ce cunosc însă „limbajul artei", posibilitatea iluzionării în fața unei opere tinde spre zero.

Pe lângă aceste probleme tocmai menționate, ne mai lovim și de problema manifestărilor ar-

1. Noël Carroll, *op. cit.*, p. 38.

2. „Tocmai simularea realului este fundamental străină artei autentice. Orice teorie a aparenţei şi iluziei care ia drumul acesta nesocoteşte o importantă trăsătură esenţială proprie evocării artistice: tocmai faptul că ea nu simulează realităţi, ci dimpotrivă ceea ce apare este totodată înţeles ca apariţie; şi nu este incorporat ca verigă în cursul real al vieţii, ci tocmai scos din acesta şi se găseşte oarecum la adăpost de ponderea realului" (Hartmann, N., Estetica, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 41).

3. Carroll, N., *op. cit.*, p. 39.

tistice specifice avangardei, unde nu mai avem de-a face cu o reprezentare în nici unul dintre sensurile de mai sus. În arta *ready-made*, opera nu se aseamănă cu un alt lucru și nici nu încearcă să producă confuzie între cele două. Din contră, arta *ready-made* este chiar lucrul recontextualizat, care se remarcă tocmai prin diferențierea de duplicatul său identic. *Fântâna* lui Duchamp se constituie ca operă de artă tocmai prin faptul că se distinge de alte obiecte *identice cu ea*, care au fost produse de asemenea pentru a fi comercializate, dar pe care le-am încadra mai degrabă în categoria „obiectelor utilitare" decât în cea a operelor de artă.

Pentru a rezolva unele dintre aceste probleme ale teoriei tradiționale a reprezentării ca asemănare sau iluzionare, filosofii postmoderni au trebuit să construiască noi forme ale teoriei. Așa numitele teorii neo-reprezentaționiste, în care se încearcă definirea sensului reprezentării astfel încât să răspundă cerințelor noilor forme de artă, sunt cele ce se concentrează pe conținutul semantic al reprezentării și pe natura simbolică a acesteia. Din perspectiva acestora, reprezentarea nu mai este gândită pe urma teoriei imitației, ci se simte o puternică influență a structuralismului – curent de gândire despre care vom vorbi mai detaliat în capitolul dedicat teoriilor complementare ale artei. De aceste teorii neo-reprezentaționiste ne vom ocupa în cele ce urmează.

c. Sensuri neo-reprezentaționiste ale conceptului de reprezentare

i. Reprezentare, convenție și simbol[1]

Majoritatea teoriilor neo-reprezentaționiste se concentrează asupra ideii că reprezentarea nu necesită nici asemănarea cu realitatea, nici iluzia realității, ci doar o legătură convențională făcută în mintea spectatorului cu modelul sau arhetipul reprezentării. Spre exemplu, un semn de circulație – cel care interzice staționarea autoturismelor, să zicem – nu seamănă deloc cu ceea ce el reprezintă. La fel cum nici pictura impresionistă sau cubistă nu se bazează pe asemănare. Cu toate acestea, ele reprezintă diverse idei, personaje, fapte, emoții etc. Așadar, esența reprezentării este caracterul său simbolic care este fixat cu ajutorul convențiilor. Rădăcinile teoriei simboliste a reprezentării le putem găsi la filosoful german Ernst Cassirer care, în celebra sa lucrare în trei volume *Filosofia formelor simbolice*[2] încearcă să gândească toate laturile culturii umane (limbaj, artă, știință, religie, mitologie etc.) în calitate de „forme simbolice". Cu alte cuvinte, toate aceste activități ale spiritului uman nu sunt doar reflecții fidele sau copii identice ale unei „realități în sine", ci simboluri, produse de conștiință, prin care această realitate este transfigurată[3]. Venind pe linia gândirii critice kantiene, Cassirer încearcă astfel să arate cum „critica rațiunii" de la Kant poate deveni o „critică a culturii" în sensul că ea „caută să înțeleagă și să arate cum fiecare

1. În acest context, vom ignora distincția tehnică dintre simbol şi semn deoarece nu este relevantă pentru discuția privitoare la sensul pe care filosofii contemporani îl dau conceptului de reprezentare.

2. Din păcate, în limba română au fost publicate doar două volume ale acestei trilogii, anume primul volum, care se ocupă cu gândirea limbajului uman în termeni simboliști (Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice, vol. I: Limbajul*, traducere din limba germană de Adriana Cînța, Pitești, paralela 45, 2008) și, respectiv, cu gândirea mitică (Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice, vol. II: Gândirea mitică*, traducere din germană de Mihaela Bereschi, Pitești, Paralela 45, 2008).

3. „...acest fapt este valabil atât pentru artă, cât şi pentru cunoaştere; pentru mit şi religie, deopotrivă. Toate trăiesc în lumi specifice de imagini, care nu reflectă pur şi simplu un dat empiric, ci pe care mai degrabă îl produc în conformitate cu un principiu autonom. Si astfel, fiecare dintre aceste funcţii, îşi creează propriile structuri simbolice, care, chiar dacă nu sunt similare simbolurilor intelectuale, se bucură de acelaşi rang, în calitate de produse ale spiritului uman." (Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice, vol. I: Limbajul*, *ed. cit.*, p. 19).

conținut al culturii, în măsura în care este fundamentat într-un principiu universal al formei, presupune o faptă originară a spiritului"[1].

Între diversele forme simbolice enumerate există o oarecare dialectică, în măsura în care fiecare formă tinde să devină absolută și să înglobeze toată realitatea. De aceea, ele au tendința de a se exclude reciproc în conștiința omului de rând[2]. Știm cu toții „stereotipurile culturale" conform cărora cunoașterea intuitivă a artistului diferă radical de cunoașterea matematică a omului de știință și de cunoașterea ritualică a omului religios. Mai mult decât atât, tindem să ne gândim pe noi înșine ca aparținând unuia dintre aceste stereotipuri, chiar dacă, la o analiză mai riguroasă, fiecare dintre noi are unele domenii în care gândește intuitiv și altele în care gândește matematic. Ceea ce-și propune Cassirer este să gândească *principiile* tuturor acestor forme și să le aducă laolaltă ca *forme ale unei conștiințe umane în genere.* Ca forme simbolice, toate actele spiritului nu sunt atât descrieri fidele ale lumii, ci funcții prin care omul se raportează la lume. Cu alte cuvinte, fiecare dintre ele constituie un set de lentile prin care omul privește lumea și o înțelege în chip oarecum distorsionat. Această distorsiune însă, nu poate fi ocolită deoarece, pe urmele lui Kant, Cassirer nu crede că putem avea acces direct la „lucrul în sine", la realitatea ultimă. Așadar, omul este plasat într-o lume pe care nu o poate cunoaște ca atare, dar *spre* care se poate deschide cu ajutorul acestor funcții spirituale sau forme simbolice[3]. Din această perspectivă, arta este o „formă simbolică", la fel cum este și știința, mitul sau religia. Specific artei este însă faptul că reprezintă spiritul în formă sensibilă, intuitivă. Arta „prinde" spiritul în imagine și, astfel, îl face accesibil tuturor. De aceea, ea nu este doar o simplă formă simbolică printre altele. Spre deosebire de restul funcțiilor spirituale care transformă realitatea în sine în obiect al conștiinței prin intermediul limbajului, arta este singura care face această transformare în chip nediscursiv. Chiar și în așa numitele „arte ale cuvântului", folosirea limbajului este una atipică, metaforică, ce se diferențiază de folosirea acestui instrument în alte domenii ale culturii. Din acest punct de vedere, arta *reprezintă* lucrul în sine în mod intuitiv pentru o anumită conștiință care contemplă estetic opera. În același timp însă, în măsura în care această „formă simbolică" este un produs al spiritului, arta *exprimă* o anumită emoție. Vedem, așadar, că teoria simbolică a reprezentării a lui Cassirer, este, în același timp, o teorie a expresiei, fapt ce nu contravine parcursului istoric al acestor două teorii care au fost dintotdeauna puse în conexiune. De fapt, aceste două „funcții ale conștiinței umane" sunt cele mai însemnate și originare[4]. Fără ele, mintea noastră nu ar putea funcționa corespunzător astfel încât să preia datele ce ne sunt transmise prin simțuri și să le coaguleze într-o reprezentare care, pe de o parte, „ține locul" obiectului în sine și, pe de alta, este o expresie a spiritului însuși.

Gândirea lui Cassirer a fost preluată de mai mulți elevi de-ai săi și și-a lăsat amprenta puternică atât asupra gândirii continentale, cât și asupra celei analitice. În ceea ce privește prima, filosofia formelor simbolice a influențat foarte mult filosofii neo-kantieni și, în special, pe cei asociați

1. *Ibidem*, p. 21.

2. „Fiecare formă fundamentală a spiritului, pe parcursul evoluției sale, tinde să se reprezinte nu ca o parte, ci ca un întreg şi prtinzând la o valoare absolută, în locul alteia pur relative, nu rămâne în cadrul sferei sale specifice, ci caută să-şi pună pecetea asupra totalității existenței şi a vieții spirituale." (*Ibidem*, p. 23).

3. „... în toate acestea este atinsă o configurație complet determinată nu atât a *lumii*, cât mai degrabă o configurație *spre* lume, spre un ansamblu semnificant obiectiv şi spre un întreg intuitiv obiectiv." (*Ibidem*, p. 21).

4. Michael Friedman, *Ernst Cassirer*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/cassirer/>.

așa numitei „școli de la Marburg". Aplicațiile acestora depășesc însă preocupările noastre din lucrarea de față deoarece nu vizează în mod direct filosofia artei. În lumea analitică însă, gândirea simbolistă a lui Cassirer a fost introdusă de Susanne Langer, o gânditoare de origine americană, care a fost captivată de teoria formelor simbolice a lui Cassirer și a încercat să o transpună în limbajul logicii moderne dezvoltat de Bertrand Russell și Gottlob Frege.

În cele două opere principale ale sale, care au influențat întreaga gândire de expresie anglo-saxonă[1], ea vorbește despre o nouă cheie de înțelegere a filosofiei, dezvoltată de gânditori precum Cassirer, prin care, cu ajutorul conceptului de simbol, filosofia intră într-o nouă epocă de creație. Ea niciodată însă nu-și asumă meritele pentru această nouă paradigmă, susținând că intenția ei este să expună și să dezvolte opera profesorilor săi, printre care Ernst Cassirer și Alfred Whitehead. De la primul dintre aceștia a preluat ideea formelor simbolice, iar de la cel din urmă a preluat metoda de lucru inspirată de logica matematică. La ora actuală, Susanne Langer este probabil cea mai citată gânditoare în ceea ce privește teoria simbolică a reprezentării, lăsându-și amprenta și asupra dezvoltărilor mai recente ale acestei teorii influențate de semiotică și structuralism.

Pentru Langer, conceptul de simbol este „cea mai cutezătoare, pură și rece abstracție pe care a făcut-o omenirea"[2] deoarece ea permite ducerea limbajului filosofic cu un pas mai aproape de rigorile matematicii. La fel ca simbolurile algebrice, simbolurile artei, ale limbajului sau ale mitului pot fi gândite în termenii unei logici matematice care să scoată filosofia din atmosfera sa de semi-obscuritate. De aceea, ea vede în noțiunea de simbolizare „ideea principală a tuturor problemelor umaniste"[3].

Pentru a dezvolta această „logică a simbolizării", gânditoarea americană pune în centrul filosofiei sale distincția dintre simbolistica „prezentațională" sau „non-discursivă" a artei și simbolistica discursivă a celorlalte forme de cultură despre care am vorbit mai sus. Arta ne poate oferi o experiență mai directă și nemediată a realității, care vizează în special latura noastră nediscursivă și emoțională. De aceea, ea are un statut privilegiat în măsura în care transformă inefabilul și incognoscibil în ceva pe care-l putem experimenta direct pe cale estetică. Prin artă, ceea ce este *dincolo* de cuvinte ne este înfățișat în forma sa simbolică cea mai fidelă. Arta și, în special, muzica – forma cea mai elevată a artei, după Langer – depășește conceptul tradițional de simbol, care este gândit pe calapodul „semnului lingvistic" și care implică o „referință" sau o „denotare". Pentru Langer, arta nu este simbolică precum este limbajul, ci într-un mod mai aparte, care implică ocolirea mecanismelor interne ale limbii și prezentarea directă a conținuturilor reprezentate. Atunci când privim un tablou, nouă ni se înfățișează direct ceea ce el reprezintă, nu prin intermediul unei „denotări". Tabloul nu ne vorbește *despre* realitate, ci ne arată, ne prezintă, realitatea. Restul formelor simbolice ne vorbesc *despre* realitate, fără a o putea prezenta ca atare. În aceasta constă, după Langer, diferența fundamentală dintre artă – gândită ca model al cunoașterii intuitive – și știință – gândită ca model ideal al cunoașterii discursive.

Deși gândirea lui Langer a influențat filosofia artei în întregul său, principala ei preocupare a fost aceea de a gândi modul în care muzica reprezintă și exprimă diverse entități psihice. De aceea, nu vom intra mai mult în detaliile gândirii sale, în măsura în care ne-am concentrat de-a lungul

1. Este vorba despre Philosophy in a New Key. A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art (New American Library, 1948) și Feeling and Form. A Theory of Art (New York, Charles Scribner's Sons, 1953).

2. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key, ed. cit.*, p. 14.

3. *Ibidem*, p. 19.

întregului nostru demers asupra artelor vizuale. Două observații însă se impun: prima este aceea că arta ca reprezentare simbolică și-a găsit, prin Langer, pentru prima oară locul în lumea filosofică de expresie anglo-saxonă; cea de-a doua este aceea că, spre deosebire de filosofii „simboliști" pe care îi vom analiza în continuare, Langer face o distincție netă între simbolistica intuitivă a artei și cea discursivă a celorlalte discipline. Odată cu emergența structuralismului ca „modă intelectuală" a mijlocului de secol XX, mai mulți gânditori au lăsat la o parte această distincție și au încercat să gândească arta *ca simbol lingvistic.*

Astfel, ajungem la o teorie semiotică a artei care studiază modul în care operele se comportă ca simboluri pentru diverse realități. Filosofi precum Roger Scruton și Nelson Goodman argumentează faptul că arta este un fel de limbaj care, asemenea oricărui limbaj, trebuie învățat, exersat și folosit. Din această perspectivă, „înțelegerea unei opere de artă este similară cu a înțelegerea unei propoziții"[1]. Nu există nici o diferență principială între înțelegerea oricărui limbaj de semne și înțelegerea artei deoarece toate au la bază aceleași tipuri de reguli de semnificare: așa cum într-un limbaj avem elemente din care sunt compuse toate cuvintele – literele – și în artă avem acest tip de elemente – liniile; cum într-un limbaj avem norme morfologice care ne spun care este forma corectă a cuvintelor în funcție de ce anume vrem să exprimăm prin ele, la fel și în artă avem diverse forme complexe construite din linii; cum într-un limbaj avem reguli sintactice de legare a propozițiilor în frază, și în artă avem reguli de compoziție a imaginii, care „leagă" între ele diversele forme.

Toate acestea constituie un sistem de semne prin care mintea noastră înțelege mesajul artistic. Dar, la fel ca în cazul limbajului, avem nevoie de un „timp de acomodare" și învățare a noilor reguli. De aceea, noile forme artistice sunt mai greu asimilate la început, pentru ca, ulterior, să devină normă de procedură artistică. Ele practic „brutalizează" uzul comun al „limbajului artei", introducând elemente noi. Astfel s-a întâmplat cu impresionismul care, la începuturi, era privit ca o încălcare flagrantă a normelor artistice în vigoare, pentru ca, încetul cu încetul, să devină un curent artistic bine reprezentat și receptat de criticii de artă.

Așa stând lucrurile, problema realismului, pe care am menționat-o în subcapitolul anterior, devine pur și simplu o problemă de context cultural în care se dezvoltă un anumit „limbaj al artei". Arta egipteană, arta japoneză și arta europeană sunt, fiecare în parte, realiste conform unui anumit limbaj[2]. De aceea, preferințele noastre pentru un anumit tip de pictură sau altul nu sunt obiective, ci sunt date de sistemul de convenții în care am fost educați. Unui european, educat într-un anumit sistem de convenții pe care noi le acceptăm ca fiind de la sine înțelese, un tablou pictat „în stil japonez" va părea mai puțin realist decât unul pictat în stil european. Cu alte cuvinte, „pentru orice grup de oameni, sistemul convențional de reprezentare cu care sunt cel mai bine familiarizați va fi numit «realist»"[3].

Avantajele acestui mod de a gândi conceptul de reprezentare sunt evidente: putem ocoli problemele ridicate de celelalte sensuri ale reprezentării, putem îngloba și formele de artă avangardiste și putem adăuga fără probleme noi forme de expresie artistică, fără a fi nevoiți să refacem cadrul teoretic în care lucrăm. Orice manifestare artistică va apărea, ea are șanse să fie acceptată atâta

1. Roger Scruton, *Semantic approach to representation*. *A Study in the Philosophy of Mind*, St. Augustine's Press, Indiana, 1998, p. 188.

2. Nelson Goodman, *op. cit.*, pp. 35-39.

3. Noël Carroll, *op. cit.*, p. 41.

timp cât convențiile propuse de ea vor fi acceptate de către public, critici și ceilalți artiști – adică de „lumea artei". Pe de altă parte însă, și această idee despre reprezentare contrazice experiența noastră directă și studiile psihologice.

Se pare că copii recunosc mult mai ușor obiectele reprezentate pe cale artistică decât cuvintele limbajului lor nativ și înțelegerea reprezentărilor picturale are loc mult mai timpuriu în viața noastră decât are loc înțelegerea textelor narative. În plus, chiar și pentru un adult, „privitul la picturi este analog privitului la lucruri, pe când privitul la descrieri verbale, nu"[1]. Imaginile, reprezentările pictoriale, sunt mai intuitive decât textele narative sau alte manifestări lingvistice – le putem înțelege mai ușor, mai repede și de la o vârstă mai mică. Astfel, filosofii care tind să gândească arta ca limbaj ajung, în mod tacit, înapoi la distincția lui Langer dintre simbol prezentațional și simbol discursiv. Toate aceste diferențe sunt semne ale unei posibile distincții între modul în care simbolurile vizuale funcționează în comparație cu cele verbale. Pe această cale ajungem la un alt sens al reprezentării utilizat în filosofia contemporană, care este acela numit în termeni tehnici *sensul neo-naturalist al reprezentării.*

ii. Reprezentare, intuiție și natura umană

Toate indiciile provenite din psihologia vârstelor, sociologie și antropologie ne arată, așadar, că reprezentările picturale nu funcționează la fel cum funcționează un limbaj. Există și indicii dinspre neurologie care arată că imaginile și limbajul sunt procesate în diferite părți ale creierului nostru, părți care au o dinamică proprie de dezvoltare. În plus, multe studii interculturale sugerează că imaginile și reprezentările vizuale circulă cu mai multă ușurință între culturi decât textele scrise[2]. Chiar și la nivel fenomenologic, adică dacă luăm în calcul doar observarea experienței noastre conștiente asupra acestor fenomene, putem observa că o imagine pictorială are un grad de evidență pe care descrierea aceluiași fenomen în cuvinte nu o are. Lucrul acesta se poate vedea foarte ușor dacă comparăm descrierile curatoriale ale unor expoziții cu expoziția în sine. Nu rareori, textul curatorial ne lasă o impresie mult mai vagă asupra subiectului expoziției decât simpla contemplare a operelor însele. Așa stând lucrurile, toate indiciile ne sugerează că înțelegerea imaginilor nu este ceva care se învață și care este stabilit prin convenție, asemenea unui limbaj, ci pare a implica o capacitate naturală a omului, care este înnăscută și are loc în mod direct, fără medierea limbajului[3]. Despre această capacitate de a intui în mod direct și nemediat „ideea" din spatele unei imagini artistice se vorbea încă din modernitatea timpurie, când conceptele de gust și de geniu erau centrale esteticii și gândirii despre artă. La acest stadiu ne putem referi ca la o concepție tradițional-naturalistă despre reprezentare.

Neo-naturalismul însă, elimină viziunea substanțialistă conform căreia avem o facultate a sufletului pentru „gustarea" ideilor, care este specializată doar în această direcție și poate fi educată. Conform noii orientări naturaliste, ni se atrage mai degrabă atenția asupra faptului că *experiența estetic*ă are gradul de intuiție pe care îl are experiența lumii reale. Cu alte cuvinte, ea folosește aceleași mecanisme intenționale care sunt folosite și în cazul contemplării unui peisaj din natură. Nu avem de-a face cu acte de conștiință radical diferite, ci cu aceeași vizare intențională

1. Kendall L. Walton, *Looking at Pictures and Looking at Things* in Alperson, Philip (ed), *The Philosophy of Visual Arts*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 104.

2. Noël Carroll, *op. cit.*, p. 42.

3. *Ibideim,* p. 44.

și aceeași detașare pe care o observăm și în cazul contemplării teoretice sau naturale. Cu alte cuvinte, arta se folosește de aceleași acte de conștiință ca și experimentele oamenilor de știință și experimentele mentale ale filosofilor. Examinarea lumii din jurul nostru este, în principiu, făcută prin aceleași instrumente cognitive ca și examinarea artei. Diferența constă însă în *scopul* cu care aceste experimente sunt făcute. Pe de o parte, avem știința și filosofia care vizează cunoașterea conceptuală, pe de altă parte, arta care vizează o cunoaștere „fără concept". Dacă filosofia și știința, în termeni kantieni, se ocupă cu concepte și idei ale rațiunii, arta se ocupă cu ideile estetice. Există așadar, similitudini foarte mari în ceea ce privește lumea artei și lumea reală. Între aceste două lumi există o relație de imitație – arta mimează lumea reală și este realistă doar în măsura în care ne transmite anumite idei. Arta este ca un joc de mimă, în care ideea din mintea artistului este mimată, cu tehnicile specifice unui tip anume de artă, astfel încât ceilalți participanți la joc să poată ghici despre ce este vorba[1]. Aici vedem mai multe puncte de convergență cu teoria jocului, asumate de către filosofii contemporani, și asupra cărora ne vom opri în ultimele capitole ale acestei părți. Pentru moment însă, trebuie să observăm faptul că, introducând ideea jocului de mimă, neo-naturaliștii păstrează nivelul de evidență al teoriilor tradiționale ale reprezentării, ferindu-se în același timp de problemele ridicate de ele.

Într-un joc de mimă, ideea poate fi comunicată într-o sumedenie de feluri, dintre care doar unele implica imitarea efectivă a cuvântului jucat. Se pot mima părți ale cuvântului, se pot mima conexiuni cu alte cuvinte etc. Astfel, reprezentarea în înțelesul naturalist de joc mimetic este una dintre cele mai puțin problematice concepte pe care le avem la dispoziție în cadrul acestei grupe de teorii, care poate fi folosită cu succes pentru dezvoltări ulterioare.

Până acum însă, am vorbit doar despre înțelesurile reprezentării. Acum trebuie să analizăm și care sunt mecanismele prin care se face reprezentarea în cazul celor două mari subgrupe de teorii menționate (cele tradiționale și cele neo-reprezentaționiste). Așadar, avem două tipuri principale de mecanisme prin care artistul poate obține reprezentarea. Primul este imitația naturii – în cazul teoriilor tradiționale – iar cel de-al doilea este referința sau denotarea – în cazul teoriilor neo-reprezentaționiste.

2. Mecanisme ale reprezentării

a. Reprezentare și imitație

Despre conceptul de imitație am vorbit în mai multe rânduri. În înțelesul său modern, el implică copierea cât mai fidelă a unui model care se găsește fie în lumea „exterioară", fie în mintea subiectului creator. Imitația implică reprezentarea în sens de asemănare sau iluzionare despre care am vorbit mai sus deoarece scopul artistului se presupune a fi tocmai acela de a „dubla" realitatea. O copie a modelului ar trebui să fie fidelă și să redea toate trăsăturile esențiale ale acestuia. În acest sens, imitația este mecanismul principal al reprezentării în filosofia modernă tradițională, care începe cu Charles Batteux și empiriștii englezi.

O trăsătură specifică acestui mecanism de reprezentare este aceea că el implică intenția artistului[2] într-o formă sau alta. Nu putem vorbi de reprezentare ca imitație, atunci când nu avem intenția explicită în acest sens. Drept urmare, toate formele de artă care implică un grad ridicat

1. Kendall L. Walton, *Looking at Pictures and Looking at Things* in Alperson, Philip (ed), *The Philosophy of Visual Arts*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 106.

2. Noël Carroll, *op. cit.*, p. 25.

de accidentalitate (așa numita „artă neintenționată" sau „artă accidentală") nu sunt considerate artă de către adepții acestei teorii deoarece ele nu implică intenția de creație a omului[1]. Așadar, mecanismul reprezentării intenționate nu dă seama de o serie întreagă de practici din arta contemporană care vor să valorifice tocmai accidentalul, fragmentarul sau imprevizibilul. În plus, există și forme tradiționale de exprimare artistică care nu pot fi explicate folosind această teorie. Arhitectura și artele decorative sunt exemple de arte în cazul cărora teoria tradițională a reprezentării în sens de asemănare cu mecanism imitativ intenționat pur și simplu nu funcționează. Nu se poate spune despre arhitect că „imită" ceva, deși, într-un sens mai larg, simbolic, se poate spune că o catedrală reprezintă comuniunea omului cu Dumnezeu.

Vedem astfel că, această teorie a reprezentării ce folosește mecanismul imitației se aplică mai degrabă unui număr restrâns de arte. Ea a fost însă foarte influentă în modernitatea secolelor XVIII-XIX, pe de o parte pentru că manifestările artistice erau mai puțin diversificate și, pe de alta, pentru că ea se bucura de o tradiție filosofică milenară ce coboară până în Antichitatea timpurie. În plus, imitația s-a potrivit bine cu noua filosofie a gustului și a geniului care lăsau capacitatea de a produce și observa reprezentări unor facultăți ale sufletului ce trebuiau să se raporteze la un ideal de natură gândit în sensul unui mecanism determinist guvernat de legi simple și riguroase. Geniul, ipostază a minții creatoare, era gândit tocmai ca o „armonizare" a facultăților sufletești, astfel încât crearea de reprezentări prin imitarea naturii să fie optimală.

În diverse forme, această reprezentare asupra imitației a avut o influență impresionantă asupra mentalului colectiv, astfel încât, la ora actuală, majoritatea celor fără preocupări artistice de ordin practic sau teoretic încă o folosesc în mod explicit. Adesea, în rândurile oamenilor cu educație superioară, dar fără îndeletniciri în zona artelor, apare părerea conform căreia arta trebuie să fie reprezentativă în sensul strict de „asemănătoare unui model", iar sursa acesteia este dată de geniul artistic și de capacitatea acestuia de a imita un model natural sau mental. Așadar, oricâte argumente s-ar găsi atât în practică, cât și în teorie împotriva reprezentării prin imitație, trebuie să fim conștienți că aceasta este perspectiva din care majoritatea oamenilor privesc arta.

b. Reprezentare, denotare și trimitere

Teoriile neo-reprezentaționiste, care înțeleg arta ca simbol sau limbaj simbolic au trebuit să revizuiască drastic mecanismele prin care reprezentarea este obținută. Dacă gândim simbolic, atunci principiul imitației nu mai are sens deoarece cuvântul „carte", care denotă o întreagă clasă de obiecte, nu imită deloc o carte reală. La fel, nici arta care denotă ceva nu trebuie neapărat să imite acel lucru către care face trimitere. Așadar, într-o teorie a artei ca reprezentare simbolică sau semiotică ne trebuie un alt mecanism prin care conștiința este îndreptată către ceea ce este reprezentat în operă.

Cel mai simplu mod în care putem indica această relație de trimitere sau, folosind un termen mai tehnic, de denotare, este să spunem că arta nu este ceva, ci este „despre ceva"[2]. Când ne uităm la o operă de artă, are sens să întrebăm artistul sau curatorul „despre ce e vorba în acest tablou?" sau

1. Interesant este faptul că această trăsătură se menţine chiar şi în teoriile contemporane ale artei care presupun ca au eliminat toate „prejudecăţile tradiţiei". Spre exemplu, în teoria instituţională a lui George Dickie, singurul mecanism psihologic rămas în vigoare este acela al intenţiei de a crea (cf. Capitolul 8 al lucrării de faţă).

2. *Cf.* Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun. O filosofie a artei*, traducere şi note de Vlad Morariu, Cluj, Idea Design & Print, 2012, pp. 114-116; Nelson Goodman, *op. cit.*, pp. 3-6.

„la ce se referă această lucrare?". Nu se poate spune însă același lucru și despre lucrurile pe care le întâlnim în experiența cotidiană a lumii. Atunci când vedem un șervețel aruncat pe stradă nu ne întrebăm „la ce se referă" el. La fel se întâmplă și când vedem cheile așezate pe masa din bucătărie sau mormanul de rufe din coșul de spălat. Dacă ne-am întâlni cu toate acestea într-o expoziție de artă, atunci ar avea sens să ne întrebăm la ce se referă sau despre ce a vrut să comunice artistul prin astfel de instalații.

Așadar, conform acestei teorii, arta nu reprezintă nimic „în sine", ci doar trimite conștiința spectatorului într-o direcție definită de artist. Spre exemplu, *Fântâna* lui Duchamp este *despre statutul obiectului artistic.* Ea trimite la statutul ontologic ambiguu și fragil al acestui tip de obiect sau, mai simplu spus, reprezintă fragilitatea artei. Este într-o oarecare măsură normal să încercăm să înțelegem mesajul din spatele unei astfel de opere de artă deoarece esența artei este faptul că reprezintă ceva, trimite către un sens care se află dincolo de sine. Dacă încercăm o astfel de experiență meta-artistică de înțelegere într-un alt context, ar fi cu totul absurd.

Un alt avantaj al acestui mecanism de constituire al reprezentării artistice este acela că înglobează chiar și acele opere de artă care îl critică în mod evident. Mulți artiști contemporani încearcă să „deconstruiască" distincția dintre artă și non-artă prin expunerea celor mai banale lucruri pe post de artă. La o privire mai atentă însă, ei nu fac nimic altceva decât să deschidă respectivul obiect interpretărilor. Statutul acelui lucru se schimbă chiar prin simplul fapt că este expus. Deja nu mai este un obiect obișnuit, ci trimite la indistincția dintre artă și non-artă, care este tot un mod de referință sau denotare. Într-un astfel de gest deja este presupusă o anumită teorie (implicită sau explicită) despre artă[1], fără de care noi nu putem să ne raportăm în genere la ceva de genul „artei". Prin acest mecanism de reprezentare, care are în spate un înțeles al reprezentării ca simbol sau mesaj asemănător celui vorbit, se face legătura dintre teoria expresiei și teoria reprezentării deoarece, atunci când noi ne întrebăm „ce reprezintă aceasta?", nu facem decât să căutăm ceea ce artistul a vrut să exprime. Arta devine astfel un mijloc de comunicare a unui mesaj, care folosește mecanismele denotării pentru a face dintr-un obiect semn sau „simbol" pentru ceva diferit de el.

3. Concluzii

Aruncând o privire retrospectivă asupra tuturor sensurilor și mecanismelor reprezentării care sunt implicate în ceea ce se numește „teoria artei ca reprezentare" observăm că ea ocupă un spațiu teoretic foarte vast și că putem distinge o mulțime de forme ale acesteia. Drept urmare, vor exista unele variante care sunt mai ușor de respins din perspectiva artei contemporane și altele care răspund mai bine nevoilor de explicație pe care le avem. Spre exemplu, este foarte ușor de arătat că teoria tradițională a reprezentării ca asemănare cu modelul, care implică imitația, are o aplicabilitate foarte restrânsă în arta contemporană. În același timp însă, teoria neo-reprezentaționistă conform căreia opera de artă este un simbol care trimite dincolo de el, spre ceea ce artistul a dorit să exprime este foarte greu, dacă nu imposibil, de demontat.

Se întâmplă astfel deoarece orice lucru expus ca artă capătă o încărcătură simbolică, chiar și atunci când acest lucru nu este intenționat de artist sau, mai mult, este contrazis de artist. Mecanismele simbolului scapă puterii de determinare a artistului și se bazează strict pe calitatea experienței estetice a spectatorului, în privirea căruia, chiar și lucrurile aparent accidentale – cum

1. Arthur Danto, *The Artworld* in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Nr. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 572.

este uitarea accidentală a unui pahar de vin de către artist pe marginea unei instalații – pot căpăta sensuri complexe. În fond, ceea ce vrea să spună această teorie neo-reprezentaționistă este că adevărata esență a artei nu constă în faptul că este un produs intenționat al cuiva, ci în faptul că „ne pune pe gânduri", ne solicită participarea interpretativă, ne răpește atenția și ne farmecă. Așadar, seducția și farmecul artei apar în caracterul ei simbolic și deschis interpretărilor. Lumea operei este o lume deschisă pe care noi înșine, ca spectatori, o reconstruim și în care „ne pierdem cu gândul". Substituția de semnificativitate specifică farmecului și devierea atenției specifică seducției sunt, de fapt, cele două pârghii care fac posibil simbolul și denotarea, semnul și referirea. O operă care nu ne atrage atenția și nu seduce ratează orice șansă de a ne transmite ceea ce vrea să reprezinte; o operă care nu ne farmecă și nu ne deschide altă lume nu ne îndeamnă la interpretare. Or, faptul că noi ne întrebăm „despre ce este vorba" într-o oarecare operă, este un semn că deja suntem fermecați de ea și că deja încercăm să găsim cheia care deschide lumea de sensuri încriptată în ea.

În concluzie, potențialul explicativ al teoriei reprezentării, cu amendamentele neo-reprezentaționiste și cu rădăcinile în fenomenologia farmecului și a seducției, este unul foarte puternic. Articulațiile intime ale legăturilor dintre reprezentare și farmec le vom putea însă scoate la lumină abia la sfârșitul capitolului următor, după ce vom fi discutat teoria expresiei. Atunci vom vedea că teoria artei ca reprezentare poate fi aplicată atât formelor tradiționale de artă, cât și formelor contemporane, reușind astfel să adune laolaltă atât tradiția cât și critica sa.

Capitolul VI

TEORII ALE EXPRESIEI

Grupul de teorii pe care le numim „teoriile expresiei" adună laolaltă o concepție despre artă care este larg acceptată chiar și în zilele noastre, atât în rândul publicului de specialitate, cât și în rândul oamenilor obișnuiți. Gândul că opera de artă este ceva prin care artistul își exprimă propriile trăiri, idei și sentimente este atât de înrădăcinat în mentalitatea noastră încât cu greu ne putem desprinde de el. De aceea, putem spune că avem de-a face cu un fel de „dogmă" a zilelor noastre, care este repetată la unison de artiști, critici și amatori de artă totodată. Căci, ce poate fi mai evident decât faptul că arta este o modalitate de expresie a ceea ce este mai uman în noi, a bucuriilor și depresiilor noastre? Ce poate fi mai evident decât faptul că artistul creează din nevoia de a exterioriza acele lucruri ce-l „apasă" și-i fac sufletul „greu"? Și ce poate fi mai evident decât faptul că noi, privind opera de artă, surprindem ceva din tumultul sufletesc al creatorului ei?

După cum vom vedea la o analiză mai atentă, aceste evidențe se sprijină pe o viziune asupra lumii și artei specifică modernității europene. Pentru ca arta să poată fi gândită ca expresie, individul uman trebuie să fie autonom și să aibă libertatea de a „transfera" operei de artă propriile sale sentimente și emoții subiective. În Antichitate, o epocă fără noțiunea de „subiect cunoscător și autonom" un astfel de lucru era pur și simplu de neimaginat. Atunci, arta trebuia să fie fidelă ideii reprezentate și să se ferească de orice amestec al afectelor și sentimentelor individuale. Arta greacă era o artă rațională și austeră, nu una a pasiunilor și exuberanței cum se vrea cea modernă, mai ales în epoca romantică.

De asemenea, teoria expresiei necesita distincția clară dintre știință și artă, în măsura în care expresia sentimentelor este cât se poate de străină cunoașterii științifice raționale. Arta, trebuia să se definească în contrast cu rigorile științei, ea trebuia să fie un „alt fel de cunoaștere", în atribuțiile unui „alt tip de facultate" a sufletului uman decât rațiunea care domină știința. Am văzut deja că, în Renaștere, Da Vinci vorbește despre artă și știință laolaltă ca despre niște „oglinzi" ale naturii, care trebuie să reflecte în mod obiectiv „realitatea". În modernitate, rolurile se diferențiază: „dacă știința este o oglindă întoarsă către natură, arta este o oglindă întoarsă către eu și către experiențele sale"[1]. De aceea, o teorie cum este cea a expresiei nu ar fi putut apărea înainte de epoca modernă, chiar dacă există și acolo anumite idei ce prefigurează o astfel de perspectivă. În fine, pentru ca teoria expresiei să se poată dezvolta, trebuia să apară facultatea gustului, care să permită publicului să „recepteze" ceea ce artistul exprimă. Întrucât teoria expresiei implică și comunicarea sentimentelor exprimate către public, ea este dependentă de o facultate de a judeca arta în mod intuitiv, adică fără concept. Iar această facultate a apărut abia în perioada de tranziție de la finele Renașterii[2] și începutul Modernității, fiind ulterior teoretizată și dezvoltată în ceea

1. Noël Carroll, *Philosophy of art. A Contemporary Introduction,* London, Routledge, 1999, p. 60.

2. „În epoca aceea [Renașterea târzie italiană, perioada barocului] a început să se distingă în mod insistent, (...) o facultate de a judeca, care nu era raționamentul sau judecata logică, căci judeca «fără discurs» și în același timp «fără concept» și care a căpătat numele de «gust»" (Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, traducere de Eugen Costescu, Studiu introductiv de N. Tertulian, București, Editura Științifică, 1971, p. 222).

ce s-a numit „revoluția gustului".

Având în vedere aceste lucruri, originea teoriei despre care vorbim trebuie căutată în trăsăturile fundamentale ale *Weltanschauung*-ului modern și în scrierile gânditorilor din perioada ce marchează tranziția între Renaștere și Modernitate. În această perioadă tulbure din punct de vedere al orientării conceptuale, putem găsi un amalgam de idei ce prefigurează, *in nuce*, viitoarele teorii despre artă din modernitatea matură. Aici trebuie căutate și originile conceptului de expresie și primele urme ale teoriei artei ca expresie.

1. Originile teoriei expresiei în modernitate. Expresia ca revers al reprezentării

Spre deosebire de multe dintre teoriile contemporane asupra artei, teoria expresiei nu are un moment de apariție bine determinat. Ea se face simțită ca o prezență constantă de-a lungul întregii modernități, deși abia în modernitatea matură, mai ales în perioada romantică, artiștii și filosofii totodată au început să își mute atenția preponderent asupra expresivității artei, asupra „spațiului interior" de creație al artistului, mai degrabă decât asupra reprezentării naturii și asupra operei de artă ca obiect *exterior* subiectului. Acesta este un punct de cotitură în istoria filosofiei artei care face trecerea de la dominanța teoriei reprezentării la teoria expresiei. Bănuim însă că o astfel de teorie, atât de înrădăcinată în *Weltanschauung*-ul modern, are niște origini mult mai vechi, care trebuie căutate în modernitatea timpurie și în tendința acestei epoci de a privi lucrurile din perspectiva eului creator.

După cum am văzut deja, chiar tratatul lui Batteux leagă aceste două concepte laolaltă. Opera geniului constă, pe de o parte, în reprezentarea interioară a naturii și, pe de altă parte, în „spiritualizarea" acestei reprezentări, în ex-punerea ei publică ce face posibilă manifestarea farmecului și seducției operei de artă[1]. Încă din secolul al XVIII-lea, opera de artă era privită în mod duplicitar ca o reprezentare făcută prin expresia conținuturilor subiective ale geniului, iar această confuzie a dăinuit până în zilele noastre, când termenul de „reprezentare" este folosit în mod sinonim cu cel de „expresie" în multe contexte de comunicare. Spre exemplu, noi intenționăm să comunicăm același lucru când spunem că picturile lui Grigorescu „reprezintă valorile spiritualității românești" sau „exprimă valorile spiritualității românești". De aceea, „expresia" încă este contaminată de sensuri ale reprezentării, lucru care vom argumenta că este, într-o oarecare măsură, normal, având în vedere evoluția istorică a acestor concepte.

Dintr-o astfel de perspectivă, expresia poate fi privită ca reversul reprezentării. Artistul privește natura, care i se prezintă pur și simplu ca un „obiect de contemplație" și își re-prezintă această natură în suflet, surprinzându-i mecanismul intim de funcționare. Ulterior, această reprezentare a naturii este re-dată în materie astfel încât să se poată constitui ca operă de artă și să poată fi „gustată" de public. Această ultimă etapă de re-dare a reprezentării spiritualizate în operă este originea conceptului de expresie deoarece ea nu este o simplă imitație mecanică, ci implică o spiritualizare, o sinteză între starea sufletească a artistului și „realitatea" reprezentată. În procesul de creație artistică are loc o „filtrare" a conținuturilor reprezentate prin prisma dispoziției afective a artistului și o „colorare" a naturii cu starea de spirit a creatorului. Așadar, opera de artă este, pe de o parte, reprezentare a unui model (imitație, în termenii lui Batteux) și, pe de altă parte, expresie a spiritului artistic. Cele două concepte nu pot fi desprinse unul de altul fără periclitarea unității operei.

1. Charles Batteux, *Les beaux arts reduits à un même principe*, Paris, 1746, p. 30-31.

Acest argument este susținut, mai târziu, și de către Hegel, pentru care reprezentarea artistică are scopul de a exprima tot ceea ce se află în spiritul omenesc[1]. Opera de artă este un „în sine" care exprimă un „pentru sine", este un lucru care exprimă o stare de spirit. De aceea, reprezentarea artistică fără expresivitate este fadă, iar expresivitatea fără reprezentare este mincinoasă. Învățătura pe care o putem desprinde din gândirea lui Hegel cu claritate este aceea că, în arta autentică, nici unul dintre cei doi „poli" nu sunt dominanți. Doar astfel, arta poate oglindi, într-un fel, spiritul absolut – nefiind nici fidelă reprezentări neînsuflețite, dar nici deformată de capriciile subiectului creator. Altfel, dacă rupem reprezentarea de expresivitate, atunci ne aflăm în fața unei creații unilaterale, limitate și fără capacitatea de a pune în operă Ideea Absolută.

Teoria reprezentării și cea a expresiei sunt legate împreună și la Schopenhauer, exponentul filosofiei romantice germane, pentru care arta oferă intuiției ceea ce filosofia oferă reflecției – anume esența lucrurilor[2]. De aceea, opera de artă nu face nimic altceva decât să „tălmăcească mai limpede și să redea mai pur expresia lor [a ideilor lucrurilor, *n.n.*]"[3]. Arta, la Schopenhauer, face parte din lumea reprezentării, dar este gândită în calitate de expresie intuitivă a conținuturilor reprezentate în mintea artistului. Spre deosebire de filosofie, care ține să exprime generalul și abstractul în mod rațional, arta exprimă fragmentul și individualul[4] în mod intuitiv. Ea este o filosofie ce oferă cunoaștere intuitivă și tocmai de aceea „aptitudinile filosofice și artistice sunt fundamental aceleași, oricât de diferite ar fi ele ca orientare și în plan secundar"[5]

Așa stând lucrurile, putem spune că de-a lungul modernității, perspectiva expresionistă și cea reprezentaționistă au fost împletite în gândirea filosofilor de la Batteux până la Schopenhauer. În tot acest timp însă, accentul cade, în majoritatea cazurilor, dar cu câteva excepții notabile, pe ideea de reprezentare, expresia fiind doar un „aspect de fundal". De aceea, o teorie propriu-zisă a expresiei nu a putut apărea decât după ce expresia va fi făcut pasul în „prim planul" teoriilor, lăsând reprezentarea să se profileze abia într-un plan secund. Acest lucru se întâmplă la esteticianul italian Benedetto Croce care, în *Estetica* sa, publicată în 1902[6], face din expresie unul dintre pilonii centrali ai sistemului său de gândire estetică, alături de conceptul de „intuiție".

Observăm așadar că teoria expresiei s-a dezvoltat, propriu-zis, după momentul nietzschean, care pentru majoritatea istoricilor filosofiei reprezintă punctul de cotitură ce desparte modernitatea de postmodernitate. Dar ea este doar pe jumătate o teorie postmodernă a artei. Deși poate fi considerată astfel deoarece se formează ca o critică la teoria reprezentării care era cea mai influ-

---

1. „De aceea se pune mai departe întrebarea: care este oare *conţinutul* artei şi de ce trebuie reprezentat acest conţinut? În această privinţă, întâlnim în conştiinţa noastră opinia curentă că sarcina şi scopul artei ar fi să înfăţişeze simţurilor, simţirii şi însufleţirii noastre tot ce are loc în spiritul omenesc" (G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 52) – Mai multe detalii despre gândirea hegeliană asupra artei, se pot găsi în capitolul dedicat acestui gânditor în partea a III-a a lucrării de faţă.

2. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* vol..II, Bucureşti, Humanitas, 2012, p. 432.

3. *Ibidem*, p. 433.

4. „Oricât de corect ar, fi răspunsul lor [la întrebarea „Ce este viaţa?"] nu va oferi totuşi decât o satisfacţie momentană, incompletă, provizorie. Căci ele redau întotdeauna numai un fragment, un exemplu, în locul regulii, iar nu întregul, ce poate fi oferit doar într-un *concept* general. Ca atare, sarcina filosofiei constă, tocmai de aceea, în a da pentru un asemenea concept, deci pentru reflecţie şi *in abstracto*, un răspuns durabil şi de-a pururi satisfăcător la întrebarea de mai sus" (*Ibidem*, 432).

5. Ibidem.

6. Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală*, Bucureşti, Editura Univers, 1971.

entă teorie asupra artei la sfârșitul secolului XIX, teoria expresiei are rădăcinile adânc înfipte în mentalitatea modernității timpurii. De aceea, în forma ei tradițională pe care o găsim la Croce și la Collingwood, poate fi considerată o teorie a modernității deoarece preia toate temele și conceptele gândirii moderne. Această teorie tradițională a expresiei va fi contestată de gânditori contemporani, atât din zona fenomenologiei, cum este cazul lui Mikel Dufrenne[1], cât și din zona filosofiei analitice, cum este Nelson Goodman. Pe această cale se ajunge la formarea teoriilor neo-expresioniste care aparțin în totalitate felului de raportare la lume al postmodernității.
Înainte de a trata separat cele două clase de teorii expresiei (cele tradiționale și cele neo-expresioniste), ar fi util să ne oprim mai întâi, asupra etimologiei cuvântului „expresie". Pe această cale ni se va deschide calea spre o înțelegere mai clară atât a teoriilor tradiționale, cât și a criticilor postmoderne aduse la acestea.

2. Schiță etimologică a conceptului de „expresie"

Conceptul de expresie a fost legat încă din latina clasică de reprezentare. De aceea, unul dintre multele sensuri pe care îl dau dicționarele verbului *exprimo*, din care provine cuvântul latinesc „*expressio*", este acela de „a reprezenta" sau „a reproduce". Acest fapt lingvistic nu ne spune însă nimic dacă nu încercăm să surprindem experiența din spatele cuvântului. În sensul său primar *exprimo* semnifică acțiunea de a stoarce, de a scoate ceva prin presare, de a exercita o presiune care să facă manifest un lucru ascuns. Așa cum noi, prin stoarcere, scoatem sucul dintr-o lămâie, și artistul trebuie să-și „stoarcă" mintea pentru a produce o operă. Sentimentele artistului sunt „împinse în afară", în operă, unde ele se imprimă pentru a forma ceea ce se poate numi, „reprezentare expresivă" a realității. „Sursa" acestei expresivități sunt așa numitele „impresii" (lat. *impressionem*) din sufletul artistului. *Impressio* denota în latină orice conținut întipărit sau imprimat pe o suprafață, adesea cu ajutorul unei ștanțe, prin presare. Așadar, experiențele de viață prin care trecea artistul erau văzute ca niște conținuturi ștanțate în sufletul acestuia, care erau exteriorizate prin expresie.
Aceeași imagine a expresiei ca *„presare în afară și scoatere la lumină a unui conținut interior și ascuns"* este ideea care stă la baza tuturor cuvintelor din limbile romanice și germanice moderne care trimit către expresivitate. Acest sens s-a imprimat atât de adânc în mentalul colectiv încât el este practic sensul canonic în care conceptul de „expresie" este folosit în tratatele filosofice. Artistul are niște sentimente și trăiri puternice pe care trebuie să se forțeze să le exteriorizeze, să le scoată la lumină și să le prindă în operă, pentru a putea fi comunicate și altor oameni.
De aceea, pentru el, arta este o formă de terapie și clarificare emoțională în același timp. Odată scoase la lumină sentimentele, sufletul lui este „mai ușor", mai puțin „încărcat". După cum vom vedea, fără o teorie a expresiei, teoriile psihanalitice ale actului creator ca eliberare a tensiunilor psihice și a conținuturilor refulate în zona inconștientului ar fi fost de neconceput. De aceea, în calitate de teorie complementară, teoria psihanalitică a artei vine să completeze, din perspectiva psihologiei contemporane, vechea teorie a artei ca expresie.

1. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice, Vol. I. Obiectul estetic*, București, Meridiane, 1976.

3. Teoriile tradiţionale ale expresiei

În categoria teoriilor tradiționale ale expresiei se încadrează acele teorii ce au în comun un set de ipoteze specific gândirii moderne[1] care este ținta criticilor postmoderne. Una dintre aceste ipoteze este aceea că, pentru a fi capabil să exprime un anumit conținut emoțional, artistul trebuie să intenționeze acest lucru și să simtă el însuși (sau să fi simțit cândva) acel conținut. Cu alte cuvinte, nu avem cum să exprimăm ceva ce nu am simțit în prealabil și acest efort de exprimare trebuie să fie intenționat pentru a putea vorbi despre artă. În caz contrar, nu avem de-a face cu expresie artistică, ci cu o simplă răbufnire emoțională impulsivă, fără valențe artistice. Între răbufnirea emoțională și creația artistică este aceeași diferență ca între vandalizarea de către iubită a mașinii iubitului care a înșelat-o și pictarea unui tablou prin care ea își poate exprima indignarea. În cel de-al doilea caz, sentimentele sunt canalizate în mod intenționat într-un scop artistic, pe când în primul caz ele sunt pur și simplu lăsate să preia controlul asupra individului.

O altă presupoziție de bază a teoriilor tradiționale ale expresiei este cea conform căreia sentimentele artistului sunt, în primă instanță vagi și nedeterminate, urmând ca ele să fie lămurite prin chiar procesul de creație. Cu alte cuvinte, expresivitatea artistică are o valoare cognitiv-terapeutică la nivel individual. Pe lângă faptul că se eliberează prin expresivitate, artistul își înțelege mai bine dispozițiile afective și sentimentele, dobândind astfel un fel de cunoaștere intuitivă asupra lor, diferită de cea teoretică specifică științelor.

În cele ce urmează, vom privi mai atent modul în care această teorie tradițională a artei ca expresie este dezvoltată de către cei doi reprezentanți principali: Benedetto Croce și Robin George Collingwood. După cum vom vedea, fiecare dintre aceștia vor încerca să ocolească criticile postmoderne (care deja începuseră să se facă auzite în epocă), fără însă a ieși din cadrele gândirii moderne despre artă și trăirea estetică.

a. Benedetto Croce – O estetică a intuiției

Esteticianul italian Benedetto Croce (1866-1952) este unul dintre cei mai importanți gânditori ai modernității în privința reflecția despre artă deoarece, în *Estetica* sa, a dezvoltat un concept foarte important pentru filosofia modernă și postmodernă – acela de intuiție. Totodată, în ceea ce privește filosofia artei, el a dezvoltat prima teorie propriu-zisă a artei ca expresie din istoria gândirii. Aceasta nu înseamnă însă că a rupt definitiv legăturile dintre reprezentare și expresie. Din contră, după cum vom vedea, cele două concepte nu pot fi, nici la Croce, despărțite în mod „chirurgical". Meritul lui, în calitate de prim teoretician al artei ca expresie, rămâne însă faptul de a fi pus în prim plan latura expresivă a reprezentării și de a fi dezvoltat în mod sistematic o teorie a intuiției-expresie care să explice faptul că imaginea reprezentată se „împletește" armonios cu sentimentul artistului, pentru a da o „reprezentare expresivă" asupra temei operei de artă[2].

Așadar, faptul că îmbină filosofia artei cu filosofia intuiției îl face pe Croce relevant pentru ambele mari ramuri ale esteticii în înțeles tradițional. El oferă atât o filosofie a artei ca expresie, cât și o filosofie a trăirii estetice ca intuiție. În același timp însă, tocmai deoarece se adresează ambelor discipline, gândirea lui Croce face imposibil de despărțit filosofia artei de estetică. De aceea, în

1. Aceste presupoziţii sunt puse în discuţie pe larg în Noël Carroll, *op. cit.*, p. 59 *sqq*.

2. „Marii artişti, marile opere sau părţile lor cele mai importante nu pot fi numite nici romantice nici clasice, nici pasionale, nici reprezentative, pentru că ele sunt şi clasice şi romantice, sunt şi sentimente şi reprezentări: un sentiment puternic care s-a transformat într-o strălucită reprezentare" (Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, p. 82).

rândurile care urmează ne vom concentra asupra conceptelor relevante pentru filosofia artei ca expresie, lăsându-le în plan secund pe cele specifice filosofiei trăirii estetice. Așadar, cititorul trebuie să țină cont de faptul că, în vederea scopului nostru, anumite probleme și concepte vor fi tratate mai succint decât ar merita sau chiar ignorate, urmând ca ele să-și primească atenția cuvenită atunci când ne vom ocupa propriu-zis de estetică.

i. Echivalența dintre intuiție și expresie

Confuzia dintre filosofia operei de artă și cea a trăirii estetice se manifestă la Croce chiar începând cu conceptele fundamentale ale sistemului său estetic: cel de intuiție și cel de expresie. În limbajul nostru comun, intuiția este percepută ca o activitate oarecum pasivă a spiritului uman. Ea se referă mai degrabă la receptarea operei de artă, și, chiar dacă luăm în considerare contemplația estetică drept o activitate a spiritului, conceptul de intuiție tot păstrează o nuanță de pasivitate. Pe de altă parte, conceptul de expresie este, după cum am văzut în schița etimologică, o activitate ce necesită efort, o „forțare" ce are drept scop aducerea la manifestare a unor conținuturi „ascunse" în mintea omului. Așadar, intuiția ar ține mai mult de trăirea estetică, iar expresia ține mai degrabă de caracterul pe care opera de artă îl dobândește prin procesul de creație.

Dacă vrem însă să înțelegem gândirea lui Croce, trebuie să depășim această distincție deoarece, pentru esteticianul italian, „orice intuiție adevărată este totodată expresie"[1]. Ea nu este doar pasivă, ci este totodată activă deoarece orice receptare intuitivă își găsește expresia într-o reprezentare mentală. Când, de pildă, privim un tablou, ceea ce intuim este totodată reprezentat în imaginația noastră. De aceea, intuiția poate fi, într-un fel, echivalată și cu producerea unei imagini[2]. Faptul că această imagine este reală sau doar mentală este irelevant deoarece, pentru intuiție, o trăsătură caracteristică este „lipsa de distincție dintre realitate și irealitate"[3]. Cu alte cuvinte, realitatea lucrului intuit este irelevantă. Faptul că halucinez și văd ceea ce, de fapt, nu există, nu înseamnă că eu nu am intuiția acelei imagini. Halucinația, ireală fiind, îmi lasă o impresie în suflet pe care nu o pot nega. Chiar dacă știu că lucrurile pe care le percep nu sunt reale, nu pot nega faptul că le percep.

Așadar, în clipa în care avem o intuiție, în mintea noastră se constituie instantaneu o imagine. Or, în măsura în care imaginea *exprim*ă ceva, înseamnă că nu poate fi trasată o distincție clară între intuiție și expresie. Tocmai de aceea, arta poate fi definită, totodată, ca expresie și intuiție[4] deoarece intuiția este legată în mod esențial de expresia ei[5]. Unul dintre motivele acestei echivalări este faptul că, pentru Croce, intuiția în genere „provoacă" niște impresii în suflet. Or, aceste impresii sunt un fel de materie primă a expresiei. Practic, noi exprimăm impresii ale intuițiilor noastre și ceilalți oameni preiau aceste expresii *ca* intuiții și le exprimă mai departe. Așadar, suntem prinși

1. Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiinţă a expresiei şi lingvistică generală*, Bucureşti, Editura Univers, 1971, p. 82.

2. Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, *ed. cit.*, p. 78.

3. *Ibidem,* p. 72.

4. „Sufletul e suflet în măsura în care e trup, voința e voință în măsura în care mișcă brațele și mâinile, adică e acțiune, iar intuiția există, în măsura în care în același act e expresie." (Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, traducere de Eugen Costescu, Studiu introductiv de N. Tertulian, p. 204).

5. „În realitate, nu cunoaștem decât intuițiile exprimate: pentru noi, o idee nu e idee decât dacă poate fi formulată în cuvinte, o fantezie muzicală nu există decât atunci când se concretizează în sunete, o imagine picturală nu există decât prin culori" (*Ibidem*., p. 91).

într-un cerc al impresiei și expresiei din care nu putem ieși[1], dar care asigură intersubiectivitatea și posibilitatea de comunicare a ceea ce numim „idei estetice". Drept urmare, argumentul final pentru echivalarea, aparent paradoxală, a intuiției cu expresia este dată tocmai de mecanismul nostru psihic care nu permite o intuiție pură care să nu fie și producere de imagini mentale. Cu alte cuvinte, intuiția și expresia sunt prinse laolaltă într-o unitate imposibil de sfărâmat.

ii. Expresie și reprezentare

Dacă așa stau lucrurile și intuiția este totodată expresie și producere de imagini, atunci între reprezentare și expresie există o legătură intimă[2]. Imaginile produse de intuiție – impresiile – sunt totodată reprezentări ce nu pot fi desprinse de propria lor expresie. La Croce, această problemă se reduce la relația dintre *conținut* și *formă* în artă deoarece, „în actul estetic, activitatea expresivă nu se adaugă faptului impresiilor, ci acestea sunt elaborate și formate de la ea"[3]. Cu alte cuvinte, între formă și conținut există o unitate intimă, o *sinteză estetică a apriori*[4], în care factorul decisiv este activitatea expresivă.

De aceea, nu avem nicicând de a face cu un conținut lipsit de formă care, ulterior, este stilizat și format. Din contră, orice conținut intuit și care lasă o impresie în sufletul nostru este *deja* exprimat oarecum. Această expresie poate fi una deficitară și imperfectă, poate suferi modificări și se poate metamorfoza pe parcursul actului de creație, însă nu este niciodată absentă. Așadar, reprezentarea – sau conținutul – este doar echivalentul „materialului" psihic în care lucrează artistul. Așa cum un bloc de marmură are întotdeauna o formă chiar înainte de a fi lucrat de sculptor, și materialul psihic al operei de artă – imaginea din capul artistului, ideea estetică etc. – este mereu deja exprimată și așteaptă doar „corecturi" sau „retușuri".

Din aceste cauze, imaginea (sau reprezentarea) este întotdeauna legată de expresie, este aluatul în care expresia lucrează necontenit. De aceea, „dacă o imagine lipsită de expresie e de neconceput, cu atât mai mult e de conceput, ba chiar e necesar (din punct de vedere logic), o imagine care să fie în același timp expresie"[5]. Așadar, critica adusă de Croce teoriei reprezentării este una mai subtilă decât presupun teoreticienii contemporani ai artei. El nu neagă faptul că arta *este* reprezentare, ci spune doar că reprezentarea nu poate fi gândită fără *expresie* și, în măsura în care expresia este cea care oferă artei caracter intuitiv, ea trebuie să fie trăsătura primă a ființei operei de artă.

Cu alte cuvinte, argumentul lui Croce este că, chiar dacă „forma" nu poate exista fără „conținut" și nici „expresia" fără „reprezentare", doar forma și expresia sunt „obiectul" intuițiilor noastre. Când privim o operă de artă, trăirea estetică este prilejuită de expresivitatea acelei opere, nu de suportul în care ea este lucrată. Tot astfel, în cazul reprezentării mentale, ceea ce ne „impresionează" nu este conținutul ei efectiv, ci expresia acelui conținut, felul în care el este modelat prin artă. Spre exemplu, când îl privim pe *David* a lui Michelangelo, nu suntem impresionați de marmura din care este

1. Cine n-a avut niciodată impresia mării, nu va şti niciodată să o exprime. (...) Expresia presupune impresia, şi expresiile particulare presupun impresii particulare. (Benedetto Croce, *Estetica*, *ed. cit.*, p. 93).

2. „Imaginea artistică (...) se realizează în momentul care sensibilul se unește cu inteligibilul și *reprezintă* (s.n.) o *idee*". (Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, *ed. cit.*, p. 79).

3. Benedetto Croce, *Estetica*, *ed. cit.*, p. 89.

4. „În artă, conținutul și forma trebuie distinse, dar nu pot fi considerate separat ca artistice, tocmai pentru că artistică e doar relația dintre ele, adică unitatea lor, înțeleasă nu ca o unitate abstractă și moartă, ci ca o unitate concretă și vie, care ține de sinteza *a priori*." (Benedetto Croce, *Estetica*, *ed. cit.*, p. 89).

5. Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, *ed. cit.*, p. 93.

făcută statuia și nici de tematica biblică a acesteia, care este „conținutul ei ideatic", ci de modul în care această marmură este lucrată și de modul în care conținutul ideatic este prins în operă.
În lumina acestor considerații putem înțelege de ce Croce gândește estetica drept o „știință *a expresiei și lingvistică generală*". Orice operă de artă poate fi redusă la o imagine mentală, iar orice imagine mentală este, la rândul ei, o secvență din dialogul nostru intern. Cu alte cuvinte, expresia, la fel ca și intuiția cu care este echivalentă, este întotdeauna „lirică"[1] – ea e poezie, limbaj, discurs mental. De aceea, filosofia artei și filosofia limbajului sunt, pentru Croce, unul și același lucru[2] din perspectiva efortului de a teoretiza *expresia* ca atare.

iii. Unitatea expresiei și reprezentării. Arta ca simbol.
Să reflectăm însă mai atent asupra definiției artei ca *expresie a unei reprezentări*. Ceea ce intuim atunci când privim un tablou nu este reprezentarea în sine – pentru că nici nu avem acces la o „reprezentare" fără stil, fără expresivitate –, ci doar expresia ei. Dar, dacă opera de artă este un lucru care trimite mereu către o reprezentare și care, ca expresie a acestei reprezentări, nu poate fi dezlipit de ea, înseamnă că arta este, în esența sa, simbol.
Caracteristic pentru conceptul de simbol este faptul că „ideea nu mai există prin sine, nu mai poate fi gândită separat de reprezentarea pe care o simbolizează, și nici aceasta nu există prin sine, ca o posibilitate de a reprezenta ceva în mod *viu*, fără ideea pe care o simbolizează"[3]. Opera de artă este simbol pentru că ea întruchipează o idee care nu poate fi intuită altfel decât în legătură cu expresia ei. Reprezentarea este „carnea" operei, în timp ce expresia este „sufletul" ei. Caracterul simbolic, despre care am vorbit și în capitolul dedicat teoriei reprezentării, este ceea ce face ca sentimentul, imaginea mentală (reprezentarea) și ideea estetică să „colapseze" laolaltă în opera de artă, fără a putea fi percepute separat și analitic. Așa cum spune și etimologia greacă a cuvântului *simbol*, opera de artă este o „aruncare laolaltă" a reprezentării și expresiei, a imaginii mentale și a sentimentului, astfel încât să poată fi intuite și percepute doar în unitatea lor „simbolică" și niciodată în mod separat.
Este adevărat faptul că, în *Estetica* sa, Croce amintește doar în treacăt ideea că arta ar fi simbol[4], dar el revine asupra acesteia în *Breviarul de estetică*, despre care autorul însuși susține că oferă o expunere „mai profundă"[5] a tematicii esteticii. Din păcate, caracterul simbolic al artei din teoriile tradiționale pare a fi fost complet ignorat de gânditorii moderni. Ironia istoriei filosofiei face însă ca, în criticile neo-expresioniste de origine analitică, teoria lui Croce să fie criticată tocmai pentru a pune în locul ei o teorie a „expresivității simbolice" a operei de artă.

---

1. *Ibidem,* p. 84.

2. Benedetto Croce, *Estetica, ed. cit.,* p. 211.

3. Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, *ed. cit.*, p. 84.

4. „Continuând să corectăm aceste erori sau să clarificăm confuziile, vom nota că esenţă a artei a fost considerat, de asemenea, simbolul. Dar dacă simbolul este conceput ca inseparabil de intuiţia artistică, el este sinonim cu intuiţia însăşi care are întotdeauna un caracter ideal; nu există în artă un fond dublu, ci un singur fond şi totul în ea este simbolic fiindcă totul e ideal" (Benedetto Croce, *Estetica*, *ed. cit.*, p. 107).

5. „...mi s-a părut că izbutisem nu numai să concentrez în el [în *Breviarul de estetică*] noţiunile cele mai importante ale volumelor mele anterioare referitoare la acelaşi subiect, ci să le şi expun cu mai multă coerenţă şi cu o mai mare profunzime decât în *Estetica* mea, veche deja de doisprezece ani" (Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, *ed. cit.*, p. 59).

b. Robin George Collingwood și teoria artei ca expresie a imaginației

Robin George Collingwood este unul dintre cei mai prolifici filosofi englezi din prima jumătate a secolului XX. În domeniul filosofiei, pe lângă tratatul de filosofia artei (*Principles of Art*, 1938), pe care îl vom discuta în paginile următoare, el a avut contribuții importante în majoritatea disciplinelor filosofice – de la logică, până la metafizică, religie și filosofia istoriei. Preocupările sale nu s-a rezumat însă doar la filosofie. El a fost un arheolog practician, care a lucrat la multe situri arheologice, și un istoric specializat în istoria cuceririlor romane în Britania.

Formația sa filosofică și-a spus cuvântul și în domeniul arheologiei, unde a revoluționat modul în care excavările erau făcute. Până la Collingwood, siturile arheologice erau deschise din pură curiozitate, din pura dorință de a descoperi trecutul. Filosoful englez a scos în evidență faptul că această abordare este greșită, chiar dăunătoare, și trebuie înlocuită cu o nouă viziune, numită de el „*question and answer archeology*". Ceea ce presupune această abordare este existența unei întrebări teoretice care să ghideze excavările, astfel încât detalii importante ale trecutului să nu fie distruse din neglijență sau trecute cu vederea de arheologi. Fiecare deschidere de sit arheologic trebuie să se adreseze unei anumite „nevoi de cunoaștere", iar arheologul trebuie să aibă în minte clar *ce* anume caută și care sunt presupozițiile de la care el pleacă.

Aceeași disciplină a cercetării o putem vedea și în operele sale de filosofice. În domeniul artei de exemplu, cele trei cărți ale tratatului său despre artă sunt ghidate de trei întrebări punctuale: „Ce este arta propriu-zisă?", „Care sunt presupozițiile concepției despre artă?", „Este filosofia artei un simplu exercițiu intelectual sau are o valoare practică"?[1]. Întrebarea care ne interesează pe noi în acest capitol este prima, cea privitoare la definiția artei. Pentru a ajunge la răspunsul concret la această întrebare, la fel ca într-o expediție arheologică, Collingwood mai întâi „dă la o parte" balastrul acumulat de-a lungul istoriei în filosofia artei. Mai exact spus, el expune mai întâi acele idei care, deși nu sunt neapărat false, nu sunt nici esențiale pentru conceptul artei și ajung adesea să fie confundate cu arta în tratatele de specialitate[2]. Abia după ce aceste „prejudecăți" vor dispărea, putem să ne ocupăm de studierea sensului propriu-zis al artei care, după cum vom vedea, conduce spre o teorie a *expresiei* în înțeles tradițional.

Urmând traseul lui Collingwood, vom enumera și noi, succint, acele pseudo-teorii despre artă, care confundă arta propriu-zisă cu ceva ce nu este artă decât în mod accidental. Ulterior, ne vom concentra asupra modului definiției artei ca expresie și a operei de artă ca obiect imaginar.

i. Ce nu este arta

În ordinea abordării lui Collingwood, avem de-a face cu patru teorii care nu reușesc să surprindă esența adevărată a artei: teoria artei ca meșteșug, cea a artei ca reprezentare, cea a artei ca iluzie (engl. *magic*) și cea a artei ca distracție (engl. *amusement*).

---

1. Robin George Collingwood, *Principles of Art,* Oxford, Clarendon Press, 1938, pp. vi-vii.

2. „Scopul demersului nostru este de a ne elibera mintea în vederea distincţiei dintre arta propriu-zisă (*art proper),* care este acel ceva despre care tratează estetica, şi alte lucruri care se diferenţiază ea, dar sunt adesea numite cu acelaşi cuvânt. Multe teorii estetice false sunt mărturii destul de precise ale acestor alte lucruri şi multe practici artistice dăunătoare provin din confuzia lor cu arta propriu-zisă. Aceste erori ale teoriei şi practicii artistice ar trebui să dispară atunci când distincţiile în cauză sunt înţelese cum trebuie. (Robin George Collingwood, *Principles of Art,* Oxford, Clarendon Press, 1938, pp. vi).

•••

În ceea ce privește *arta ca meșteșug*, mulți autori încă folosesc presupoziția că atunci când vorbim despre artă, este implicată necesar și o anumită abilitate tehnică a artistului[1]. Cu toate acestea, observă Collingwood, simpla dobândire a unei tehnici de lucru nu garantează în nici un fel succesul unui artist și nici calitatea operelor sale de artă. Deși este adesea indispensabilă în procesul de creație artistică, priceperea tehnică mai are nevoie de ceva în plus pentru dobândi caracter artistic. Cu alte cuvinte, ea nu este decât un instrument, pe care artistul îl poate folosi pentru a-și atinge scopul (care este opera de artă), însă, prin perspectiva artei ca atare, tehnica nu este deloc necesară. De aceea, *arta nu este pricepere tehnic*ă, lucru confirmat și de practicile artistice avangardiste (în special de arta *ready-made*), în care procesul tehnic este redus la zero. În timp ce meșteșugul se învață, geniul artistic este înnăscut, motiv pentru care „marile înclinații artistice pot produce opere de artă frumoase chiar și când tehnica este deficitară"[2].

Una dintre trăsăturile principale ale raportării tehnice la artă este aceea că se face distincția între mijloace și scopuri[3]. Chiar dacă o astfel de distincție are sens în teoria tehnică a artei, pentru ideea de artă în sine ea este irelevantă. Opera de artă „în sine" nu depinde decât accidental de înfăptuirea ei printr-un proces tehnic. Uneori este suficient ca ideea să dăinuie în capul artistului, fără a fi nici măcar schițată pe foaie. Pentru Collingwood, opera de artă este un obiect creat de imaginație, iar transpunerea acestui „arhetip" al operei în materie este un proces care nu face parte din esența artei, ci doar o însoțește din considerente practice: pentru a putea comunica o idee estetică, trebuie să avem un obiect fizic, numit într-un mod oarecum ambiguu operă de artă, care să întruchipeze ideea. Adevărata operă de artă este, de fapt, cea creată în imaginația artistului, nu transpunerea ei în materie.

•••

Privitor la *arta ca reprezentare*, Collingwood folosește un concept destul de restrâns al reprezentării, pe care îl leagă în mod strict de opera de artă ca produs al unui proces tehnic[4]. Arta propriu-zisă nu este, din acest punct de vedere, reprezentare pentru că ea poate rămâne doar un obiect imaginar în mintea artistului. Așadar, dintre cele două sensuri ale reprezentării pe care le putem distinge – cel de reprezentare mentală și de reprezentare reală –, doar primul este luat în calcul serios de Collingwood. Pentru el, par a exista doar reprezentări reale, acel tip de reprezentări care implică producerea efectivă a unui obiect exterior.

Ceea ce gânditorul englez trece însă cu vederea este însă cel de-al doilea sens al reprezentării, anume sensul „psihologic", în virtutea căruia reprezentarea este orice fel de imagine mentală a unui obiect exterior. Gândită astfel, reprezentarea în sens psihologic este tocmai ceea ce Collingwood numește „obiect imaginar" și, drept urmare, își poate avea locul în teoria sa despre arta propriu-zisă. Urmarea acestei concepții oarecum restrânse despre reprezentare este concluzia

1. *Ibidem*, p. 26.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 20.

4. „Dacă arta propriu-zisă nu este meșteșug, atunci nu poate fi reprezentativă. Căci reprezentarea este o chestiune de tehnică, un meșteșug de un anumit tip" (*Ibidem*, p. 42).

controversată a filosofului, conform căreia „cea mai mare parte din ceea ce a fost scris și spus despre artă în secolul al XIX-lea, a fost scris și spus nu despre arta propriu-zisă, ci despre reprezentare”[1]. Așadar, pentru Collingwood, „singura viziune tolerabilă despre artă astăzi este aceea că *nici un tip de artă nu este reprezentativă* (*subl. n.*)”[2], în sensul că nici un tip de artă nu ar trebui să fie judecată doar pe baza similitudinii reprezentării pe care o oferă.

•••

Arta ca iluzie și sau magie este gândită ca „mijloc în vederea stârnirii unei emoții”[3] și diferențiată de Collingwood, pe de o parte, de pseudo-știință și, pe de altă parte, de interpretarea freudiană a iluziei ca semn al unei nevroze. În acest sens specific care privește stârnirea emoțiilor publicului, iluzia nu este artă propriu-zisă, ci doar un posibil efect accidental ce acompaniază uneori arta adevărată. Experiența estetică este diferită de arta ca atare, chiar dacă cele două apar mereu împreuna.

Ideea artei ca iluzionare este legată de Collingwood tot de teoria artei ca meșteșug deoarece, atunci când vorbim despre iluzionare, artistul este văzut ca un „meșteșugar al iluziei” și al confecționării de diverse mecanisme reprezentative prin care să trezească emoții în sufletele publicului. O asemenea activitate ține însă, propriu-zis, de meșteșug, nu de artă și tocmai de aceea este eliminată din lista „candidaților” la o teorie a artei propriu-zise.

Pe această cale, Collingwood respinge toate formele de „artă magică”, care au drept scop „stârnirea emoțiilor”, de la arta ritualică și ceremoniile religioase, până la balet și dansul contemporan, pe motivul că acestea nu sunt artă propriu-zisă, ci doar mecanisme care, prin reprezentări (sau, mai degrabă, reprezentații[4]) de diverse naturi (auditive, vizuale, etc.), stârnesc emoții în inimile publicului. În fiecare dintre aceste manifestări „este prezent motivul artistic, dar el este aservit și denaturat de subordonarea față de magic”[5].

•••

Pornind de la „artele iluzioniste”, Collingwood ajunge, în sfârșit, la ultima teorie a artei care „ratează” sensul ei adevărat: *teoria artei ca distracție* (engl. *amusement*), în care „scopul” artei este cel de a provoca plăcere sau amuzament. În cazul acestor arte avem de-a face tot cu stârnirea emoțiilor publicului, însă, spre deosebire de artele iluzioniste, ele implică și o componentă hedonistă accentuată. Cu alte cuvinte, arta nu este produsă ca scop în sine, ci este produsă doar în vederea satisfacerii plăcerii publicului. La fel ca și în cazurile anterioare însă, arta înțeleasă astfel este doar un mijloc în vederea atingerii unui scop, anume al amuzamentului, și ascunde aceeași viziune tehnică asupra artei.

---

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*, p. 43.

3. *Ibidem*, p. 65.

4. În engleză nu se face distincţia între reprezentare (în sensul real sau psihologic pe care l-am evidenţiat) şi reprezentaţia (în sensul reprezentaţiei teatrale). Aşadar, toate „artele reprezentaţiei” sunt considerate de Collingwood „arte ale reprezentării” şi introduse în categoria artelor iluzioniste sau „magice”.

5. Robin George Collingwood, *Principles of Art*, *ed. cit.*, p. 76.

O altă trăsătură a artei ca amuzament este aceea că, în mod necesar, este pusă în legătură cu un public. Practic, artistul-entertainer este „la bunul plac" al publicului – el trebuie să fie acomodat cu „gusturile vremii" și trebuie să „știe ce emoții să stârnească"[1], astfel încât acestea să nu aibă repercusiuni asupra vieții practice, ci să rămână doar la nivelul trăirii estetice. Spre exemplu, într-o piesă de teatru se pot folosi sentimentele de aversiune față de o anumită clasă de persoane astfel încât să se creeze amuzament, însă această atitudine nu trebuie să depășească o anumită limită și să se reverse în practica de zi cu zi a publicului[2]. Artistul trebuie să amuze, nu să instige la violență. Toate aceste determinări exterioare, care răpesc artistului libertatea de creație, ne arată că nici această teorie nu privește arta propriu-zisă. Ea este cel mult doar o trăsătură pe care arta o poate căpăta cu totul întâmplător, însă nu face parte din esența adevărată a artei. La fel ca și celelalte sensuri, arta de amuzament ne oferă o imagine greșită despre ceea ce arta propriu-zisă este de fapt. Dând la o parte toate aceste sensuri, spune Collingwood, putem întrezări sensul esențial pe care-l căutăm.

ii. Ce este arta propriu-zisă

Ajunși în acest punct, după ce am înlăturat toate referirile la ce nu este, în mod esențial, arta, putem vedea care este trăsătura care ne-a rămas. După Collingwood, arta propriu-zisă se referă la exprimarea emoțiilor artistului. În acest proces, nu avem de-a face în mod necesar cu o latură tehnică sau cu o îndemânare practică, ci doar cu efortul artistului de a-și clarifica o emoție pe care o simte la început în mod difuz[3].

Dar, dacă arta urmărește expresia emoțiilor în vederea clarificării lor, atunci ea nu se adresează *a priori* niciunui public. Cu alte cuvinte, artistul nu este (sau nu ar trebui să fie) dependent de „gusturile" unui public atunci când își exprimă emoțiile[4]. În aceste condiții, efortul de a exprima ceea ce simte, îl pune pe artist în situația de a-și explora sentimentele și de a se lămuri pe sine. De aceea, „expresia este o activitate pentru care nu există o tehnică"[5], de vreme ce nu avem un set finit de pași pe care trebuie să-i urmăm sau un anumit algoritm. În efortul de explorare și explicitare a propriilor emoții, artistul nu știe la ce anume va ajunge, așa cum știe meșteșugarul care face un pantof. Din contră, cu cât mai lipsit de prejudecăți va fi artistul cu privire la ceea ce simte, cu atât opera sa va fi una mai reușită.

Totodată însă, arta înțeleasă acest sens nu privește „stârnirea emoțiilor", ca în cazul artei gândită ca *distracție*, deoarece ceea ce urmărește artistul să exprime sunt propriile sale sentimente individuale[6]. El nu prezintă niște sentimente generice pentru amuzamentul publicului, ci depune un efort de clarificare a propriilor emoții. Aceasta face din expresie ceva strict personal, care sfidează orice definiție. În măsura în care definiția tinde să generalizeze și să abstractizeze lucrurile, expresia tinde să le individualizeze și să le particularizeze. Artistul vrea să-și clarifice o anumită

1. *Ibidem*, p. 83.

2. *Ibidem*.

3. „La început, [artistul] este conştient de faptul că are o emoţie, dar nu este conştient de ce anume este această emoţie. El conştientizează doar perturbaţie sau tulburarea pe care o simte în interiorul său, dar despre natura căreia este ignorant" (*Ibidem*, p. 109).

4. „Expresia emoţiei, ca simplă expresie, nu se adresează vreunui public anume. Ea se adresează în primul rând vorbitorului [artistului *n.n.*] însuşi, şi abia în mod secund oricui care poate înţelege. (*Ibidem*, p. 111)

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*, p. 114.

emoție particulară și nu urmărește descrierea generală a acelei emoții și nici definirea ei[1].
Privite în acest sens, nu există „emoții estetice" și „emoții non-estetice". Orice conținut emoțional, în măsura în care este simțit de artist și clarificat prin procesul creator, este expresia unei emoții estetice[2]. De aceea, între artist și public sau între artist și omul de rând nu există nici o diferență intrinsecă. Oricine poate fi artist, în măsura în care își exprimă emoțiile, deoarece arta ca expresie nu depinde de un anumit meșteșug, de o anumită specializare[3]. Avem de-a face, așadar, cu începutul unui proces de „liberalizare" a artei care este continuat și în postmodernitate prin deconstrucția actului creator și punerea statutului artistului sub semnul întrebării în practicile artistice contemporane.
Privită în acest sens, arta nu este nici meșteșug, nici reprezentare, nici iluzionare și nici distracție. Este o activitate cât se poate de serioasă, însă nespecializată din punctul de vedere al procesului de producție, prin care un om își poate exprima sentimentele. În măsura în care este un proces cât se poate de personal și privat, cel ce poate „recunoaște" într-o operă emoțiile exprimate de către artist este în aceeași măsură artist ca și creatorul operei[4].

iii. Opera de artă ca obiect imaginar expresiv

Această concluzie contrazice însă intuițiile noastre naturale privitoare la artă și cere regândirea statutului ontologic al operei de artă. În lumina celor discutate mai devreme și „purificând" arta propriu-zisă de orice relație cu meșteșugul, cu publicul și cu punerea în operă, observăm că procesul de creație prin care emoțiile artistului sunt lămurite și exprimate nu este în mod necesar unul prin care să ia naștere o nouă ființare în lume. Cu alte cuvinte, „opera de artă este ceva făcut de artist, dar nu prin transformarea unui material brut deja dat, nici printr-un plan deja stabilit și nici prin realizarea mijloacelor spre un anumit scop"[5]. Astfel, ajungem la o definiție destul de stranie a procesului creativ care nu implică producerea efectivă.
La Collingwood, între creație și producere sau înfăptuire este o diferență semnificativă. Dacă prima este o activitate artistică propriu-zisă, cea de-a doua este o simplă activitate tehnică. Creatorul, așadar, nu este cineva care chiar produce o operă, ci cel care se gândește primul la ea și o „construiește" în propria conștiință. Să luăm exemplul unui arhitect. El nu construiește pur și simplu o catedrală, ci doar întocmește schița care, la rândul său, nu este decât o *urmare* a procesului de creație. Adevărata creație, adevărata „schiță" nu este desenul pe care arhitectul îl așterne pe hârtie, ci planul din mintea lui[6]. Conceperea acestui „plan mental" este ceea ce Collingwood numește „creație". În acest sens, procesul creativ se referă la „a produce ceva într-un mod non-tehnic, dar conștient și voluntar"[7] – el nu ține de meșteșug sau de producerea efectivă a unei opere de artă reale, ci poate avea loc doar în imaginația omului. Cu alte cuvinte, procesul propriu-zis de

1. *Ibidem*.

2. „Expresia artistică (...) este o coloratură emoţională care însoţeşte expresia oricărei emoţii" (*Ibidem*, p. 117).

3. „Dacă arta nu este un fel de meşteşug, ci expresia emoţiilor, distincţia de gen dintre artist şi public dispare. Căci artistul are o audienţă numai în măsura în care oamenii îl aud exprimându-se pe sine şi înţeleg ceea ce ei aud şi el spune" (*Ibidem*, p. 118).

4. „Dacă arta este o activitate de exprimare a emoţiilor, cititorul este tot atât de artist cât este şi scriitorul" (*Ibidem*, p. 118-119).

5. *Ibidem*, p. 125.

6. „O schiţă este ceva ce nu poate exista decât în mintea unei persoane" (*Ibidem*, p. 32).

7. *Ibidem*, p. 128.

creație al operei de artă poate fi finalizat chiar înainte ca procesul tehnic de producere a operei să înceapă. Așadar, Collingwood diferențiază opera de artă – care este un obiect imaginar în mintea artistului – de artefact, care este opera de artă reală, așa cum este ea plăsmuită prin procesul tehnic de prelucrare a materialului. Întregul proces de creație și producție a unui artefact are, prin urmare, două etape: etapa creativă propriu-zisă, în timpul căreia în mintea artistului ia naștere planul operei și o a doua etapă în care acest plan este transpus în materie. În cadrul celei dintâi, artistul încearcă să exprime o emoție la început vagă, să o clarifice și să o dezvolte într-o imagine coerentă, pe când în a doua etapă ceea ce este doar în mintea artistului este pus în materie și, astfel, ajunge accesibil publicului, adică este publicat[1].

Din aceste considerații se poate remarca faptul că cele două teorii tradiționale ale expresiei expuse, au multe puncte în comun care se vor dovedi niște vulnerabilități în fața criticilor postmoderne deoarece trădează o concepție (încă) substanțialistă asupra artei. Arta nu este gândită dinspre experiența vie a celui care contemplă, ci dinspre ideea transferului și comunicării unor sentimente de la poet spre public. Acest transfer va fi, după cum urmează să arătăm, punctul slab al teoriilor tradiționale ale expresiei.

4. Teoriile neo-expresioniste şi critica teoriilor tradiţionale ale expresiei

Primul lucru pe care-l putem observa este acela că, în teoria tradițională a expresiei, se pune accentul foarte mult pe artist și pe intențiile acestuia. Asta implică, în mod tacit o sublimare a procesului tradițional de creație, dar o păstrare a accentului pe *geniu*, care este esențială pentru raportarea modernă la artă. Cu toate acestea, intenția expresivă a artistului, ideea sau imaginea din mintea lui, face parte la fel de mult din procesul de producție ca și cioplirea unui bloc de marmură, după cum am văzut încă de la Aristotel. *Téchnē* nu implică doar munca fizică, ci și munca intelectuală de lămurire a ideii și de prindere a acesteia în imagine. Așadar, teoria expresiei ascunde niște referințe la arta gândită ca *téchnē*, chiar dacă acestea sunt subtile și de fundal. Dar poate că tocmai din cauza subtilității lor, ele sunt adesea ignorate de filosofii expresioniști tradiționali.

De asemenea, ca și în cazul lui *téchnē*, arta mai este încă gândită ca un tip de cunoaștere – fie el și radical diferit de cunoașterea științifică, anume cunoaștere intuitivă. Din această cauză, toate argumentele teoriei expresiei pot fi criticate din perspectiva post-modernității[2], unde artistul nu trebuie să intenționeze să exprime o emoție și nici să creeze o operă de artă. În arta accidentală, intenția este eliminată, însă opera astfel rezultată poate fi expresivă. Totodată, nu este clar de ce artistul trebuie ca, în procesul de creație să-și lămurească o idee, cum nu sunt clare nici mecanismele prin care opera de artă poate comunica publicului emoția exprimată. Așadar, mergând pe urmele acestei teorii tradiționale a expresiei, ajungem la niște contradicții flagrante cu lumea artei actuale. Ele nu mai dau seama de practicile contemporane din domeniul artei și, tocmai de aceea, au fost înlocuite cu tentative *neo-expresioniste* de explicare a esenței operei de artă.

O trăsătură esențială a acestor teorii este încercarea de a elimina factorul cel mai problematic: procesul de creație. De aceea, ele încearcă să pună în locul expresiei emoțiilor artistului, o „expresivitate fără expresie". Cu alte cuvinte, este suficient ca opera de artă să exprime ceva pentru public, nu trebuie să presupunem că artistul a intenționat să exprime în mod conștient

1. *Ibidem*, pp. 134-135.

2. Pentru o dezbatere pe larg a acestor critici postmoderne, *v.* Noël Carroll, *op. cit.*, p. 66 *sqq.*

un anumit sentiment prin ea. Dacă „orice poate fi artă" și ne punem întrebarea privitoare la *când anume* această posibilitate se actualizează, răspunsul teoreticienilor neo-expresioniști este simplu: orice lucru poate deveni artă atunci când exprimă ceva *pentru un anumit public* sau, cu alte cuvinte, atunci când opera este „acceptată în lumea artei". În rândul dezvoltărilor postmoderne ale teoriei expresiei există, în funcție de orientarea filosofică a gânditorilor care le-au conceput, două mari orientări: una continentală și cealaltă analitică. În prima, accentul cade pe teoria actelor de conștiință și pe modul în care publicul interacționează cu obiectul estetic în cadrul contemplării estetice. În cea de-a doua, din contră, eforturile filosofilor s-au concentrat pe analiza modului în care vorbim despre artă și pe o clarificare conceptuală a cuvintelor pe care le folosim. După cum vom vedea, deși aceste două abordări sunt cât se poate de diferite din punct de vedere metodologic, ele converg în ceea ce privește încercarea eliminării din discuție a problemelor ridicate de procesul de creație și de intențiile artistului. Pentru exemplificarea acestor două mari grupe de teorii neo-expresioniste, vom lua în considerare în cele ce urmează, de partea abordării continentale, teoria despre artă a lui Mikel Dufrenne și, de partea celei analitice, teoria lui Nelson Goodman.

a. Nelson Goodman și opera de artă ca metaforă

După cum ne amintim de la teoriile neo-reprezentaționiste, ideea principală promovată de Nelson Goodman este aceea că reprezentarea este o relație de denotare, o referință între opera de artă și un „ceva" exterior ei. Acest „ceva exterior" poate fi o ființare individuală (un om, un măr, un peisaj etc.) sau o idee (condiția artei, statutul artistului etc.). Relațiile de denotare, adunate laolaltă, formează un fel de „limbaj al artei", care are, în mare, funcțiile limbajului obișnuit – este folosit pentru a comunica informație. Ceea ce se întreabă gânditorul american privitor la expresie este dacă cumva o putem gândi și pe aceasta în termenii unui limbaj. Așadar, dacă reprezentarea se comportă la nivel funcțional ca un cuvânt și orientează conștiința privitorului către un anumit lucru, cum se va comporta expresia? Cu care dintre construcțiile lingvistice se aseamănă ea? Ce distinge expresia de reprezentare?

La aceste întrebări, răspunsul lui Nelson Goodman este relativ simplu: expresivitatea unei opere de artă este dată de faptul că, prin intermediul ei, se poate face o referință la o trăsătură (în special din domeniul afectiv) care nu este decât sugerată de operă, nu reprezentată, însă poate fi gândită ca o proprietate a operei în întregul ei. În cuvintele filosofului, expresia este o „exemplificare metaforică"[1]. Când spunem că un tablou exprimă tristețe, nu ne referim la faptul că ceea ce este reprezentat în tablou este trist, ci la faptul că întreaga compoziție „emană" oarecum acest sentiment. Cu alte cuvinte, dacă spunem că un tablou care reprezintă niște sălcii exprimă tristețe, nu spunem că sălciile sunt triste, ci că ceva din compoziția tabloului ca întreg exemplifică în mod metaforic tristețea. Tabloul „întruchipează" un sentiment, însă acest sentiment nu este o proprietate pe care el o deține efectiv. Tabloul însuși nu este nici trist, nici vesel pentru că este o bucată de pânză. El doar deține în mod metaforic proprietatea de a simboliza tristețea.

i. Expresivitate și metaforicitate

Pentru a sublinia mai bine distincția în discuție, să ne gândim care ar fi proprietățile fizice sau reale ale tabloului: greutatea, textura, dimensiunile, materialele din care este făcut etc. Spre de-

1. Nelson Goodman, *Languages of art*, Indianapolis & New York, The Bobbs-Merrill Company, 1968, p. 85.

osebire de acestea, proprietățile metaforice sunt cele pe care conștiința noastră le observă doar printr-o depășire a domeniului fizic. Proprietățile metaforice nu definesc în mod fizic tabloul, ci doar relația dintre conștiința noastră și tablou, doar legăturile pe care mintea noastră le face între ceea ce este reprezentat în tablou și alte domenii ale subiectivității (cum este domeniul afectiv în cazul tristeții). Practic, prin metaforicitate, omul surprinde în opera de artă ceva ce în mod concret, aparține doar umanului – emoția, sentimentul, trăirea[1].

Așadar, datorită expresivității, opera este gândită după modelul simbolului și este legată intim de reprezentare deoarece „esența atât a expresiei, cât și a reprezentării este proprietatea de a semnifica"[2]. Ea simbolizează în măsura în care, printr-o proprietate metaforică, trimite către un domeniu care-i este, propriu-zis, străin. Cu alte cuvinte, opera de artă ca întreg format din reprezentare și expresie este un simbol, filosofia artei fiind, în principiu, o „teorie generală a simbolurilor"[3]. Observăm astfel că ideea de metaforă cu care lucrează Nelson Goodman și care implică transgresarea unor domenii ale limbajului prin semnificare este una foarte largă. Sub acesta pot fi adunate laolaltă toate figurile de stil, incluzând personificarea, sinecdoca, hiperbola etc.[4] Ceea ce este însă comun tuturor figurilor de stil enumerate este faptul de a trimite la un domeniu diferit de cel care este privit ca fiindu-le propriu. În acest mod, ele exprimă stări complexe de spirit, sentimente sau emoții, iar expresivitatea însăși nu este nimic altceva decât o denotare metaforică a acestor emoții.

Așadar, metafora și expresivitatea unei opere, ca aducere laolaltă a două domenii distincte, are două serii de constrângeri, din partea fiecăruia dintre aceste domenii. Cele două domenii trebuie să aibă o oarecare afinitate și să poată susține în mod consistent trimiterea metaforică. Nu putem exprima orice prin intermediul unei anumite compoziții, ea trebuie, într-un anume fel, să „evoce" un sentiment pe bază de afinitate. Acest lucru nu se întâmplă însă în cazul reprezentării sau denotării simple[5]. Cu alte cuvinte, putem spune că o solniță reprezintă un tanc, însă ar părea ciudat să spunem că o solniță exprimă nostalgia.

Acest lucru se vede clar în arta non-figurativă, unde expresivitatea iese în evidență datorită lipsei figurii. Aici, reprezentarea este fixată de obicei prin titlul tabloului. *Guernica* lui Picasso reprezintă bombardamentele din al doilea război mondial asupra unui orășel din Spania doar în măsura în care avem trimiterea fixată prin titlu. Altfel, dacă i-am schimba titlul cu „*Rătăcirile lui Israel prin deșert*", ea ar reprezenta la fel de bine cunoscutul motiv biblic. În ambele cazuri însă, compoziția ca întreg *exprimă* frică și neliniște – trăsături afective pe care le putem asocia atât cu cel de-al doilea război mondial, cât și cu exodul izraeliților.

În concluzie, reprezentarea are un grad de libertate mai mare decât expresia deoarece lucrează ca o simplă trimitere, nu ca o metaforă. Ea nu trebuie să aducă laolaltă două domenii distincte, ci trebuie doar să trimită la ceva fixat în mod convențional – lucru ce poate fi manipulat foarte bine prin elemente meta-estetice (titlu, discurs critic, teorie etc.).

---

1. „Picturile exprimă sunete şi sentimente mai degrabă decât culori" (*Ibidem*, p. 86).

2. Roger Scruton, *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, Indiana, St. Augustine's Press,1998, p. 223.

3. Nelson Goodman, *op.cit.,* xi.

4. Nelson Goodman, *op.cit.,* pp. 81-85.

5. „Pe când orice poate să denote sau chiar să reprezinte orice altceva, un lucru poate exprima doar ceea ce îi aparţine, dar nu i-a aparţinut iniţial" (*Ibidem*, p. 89).

ii. Expresivitate și obișnuință

Cu toate acestea, dacă este să luăm ideea de limbaj al artei în serios, trebuie să ne punem întrebarea dacă nu cumva aceste metafore picturale prin care arta exprimă o anumită starea de spirit nu sunt la fel de convenționale ca și limbajul vorbit. Cu alte cuvinte, dacă opera de artă funcționează ca un limbaj, nu cumva avem de-a face cu mai multe limbi și, deci, cu mai multe moduri în care un anumit sentiment poate fi exprimat?

Răspunsul lui Goodman este afirmativ: expresivitatea este o dispoziție habituală, ea ține mai degrabă de obișnuință colectivă decât de o convenție arbitrară a individului[1]. Modurile de expresie artistică variază de la o epocă la alta și de la o cultură la alta, la fel cum variază și criteriile de realism. De aceea, nu avem de-a face neapărat cu o trăsătură intrinsecă a obiectelor, ci cu o puternică influență culturală. Aici apare în toată evidența sa legătura intimă dintre limbajul comun și limbajul artei. Expresivitatea este dependentă de limbajul comun deoarece un tablou exprimă tristețe doar într-un anumit context lingvistic. „Tristețea" este un cuvânt care trimite către o realitate psihică. Drept urmare, metaforicitatea este o „trimitere dublă": mai întâi către sensul cuvântului și abia prin acesta către starea de spirit.

Așa stând lucrurile, odată cu sensurile unui anumit cuvânt se vor schimba și mijloacele prin care starea la care acel cuvânt se referă poate fi exprimată: vorbirea și arta se constituie reciproc și, împreună, constituie lumea așa cum o știm[2]. Așadar, „ceea ce înfățișarea unui tablou exprimă nu trebuie să fie, deși pot fi, idei sau emoții pe care (…) artistul le are sau pe care vrea să le transmită"[3]. Avem de-a face cu o expresivitate fără expresie intenționată, în care procesul de creație și intenționalitatea artistică sunt eliminate. Este irelevant ce a vrut artistul să transmită, important este ceea ce opera însăși transmite efectiv.

În concluzie, expresivitatea este o trăsătură a operei de artă ca atare care nu este necesar să își aibă rădăcinile în procesul de creație. Arta accidentală exprimă ceva, însă nu putem bănui artistul că ar fi avut cea mai mică intenție să exprime acel lucru. Astfel, prin teoria expresiei ca metaforă și simbol a lui Nelson Goodman putem ocoli o mare parte dintre obiecțiile ce pot fi aduse teoriei tradiționale a simbolului. Limbajul artei este dependent de limbajul obișnuit și de viziunea asupra lumii asumată de public, astfel încât aceeași operă de artă poate exprima lucruri diferite în epoci diferite și pentru culturi diferite. Noi nu avem aceeași „acuplare afectivă" la capodoperele Renașterii pe care o avea un om al vremii și nici nu apreciem expresivitatea artei japoneze la fel cum o apreciază un nativ. Explicația acestor fluctuații este faptul că, față de omul renascentist și față de japonezul nativ noi folosim un *alt* limbaj al artei, cu alte convenții și prejudecăți.

•••

Teoria neo-expresionistă a lui Nelson Goodman este emblematică pentru direcția analitică a filosofiei contemporane deoarece leagă filosofia artei de filosofia limbajului. Acum, ne vom orienta spre cealaltă mare direcție a filosofiei contemporane, anume filosofia continentală, care are în centrul său o teorie a actelor intenționale de conștiință. După cum vom vedea, pentru filosofii continentali, fie ei fenomenologi sau hermeneuți, accentul cade pe analiza actelor de conștiință

1. *Ibidem*, p. 88.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 86.

implicate în contemplarea estetică. Pentru aceștia, orice acțiune conștientă pe care o facem se referă la un obiect, care nu este însă „exterior" conștiinței noastre, ci se formează în cadrele și după legile acesteia și este numit „obiect intențional". Spre exemplu, atunci când iubim, nu iubim în mod abstract, ci *iubim pe cineva.* Acest „cineva", la rândul său, nu este o persoană abstractă, ci este o anumită persoană, a cărei imagine se constituie în mintea noastră ca urmare a interacțiunilor pe care le avem cu ea. Așadar, dacă ne raportăm la cineva ca la un prieten sau ca la un amic, acest lucru nu spune nimic despre persoana respectivă „în sine", ci doar despre modul în care el se constituie *pentru conștiința noastr*ă.

Pe urmele acestei abordări, opera de artă nu este un „lucru în sine", ci ca un fenomen. Drept urmare, a vorbi despre o „operă de artă în sine" este absurd deoarece ea se constituie în interiorul conștiinței noastre prin diverse acte intenționale. De aceea, opera ni se înfățișează ca o lume de semnificații. Această lume, este, după Dufrenne, caracterizată de trei elemente structurale ale operei de artă – *tratarea materialului, subiectul (sau reprezentarea)* și *expresia* – pe care le vom urmări în paginile ce urmează pentru a pune în lumină relațiile ce le caracterizează.

b. Mikel Dufrenne și lumea obiectului estetic

i. Opera de artă în lumea cotidiană

Analiza filosofului francez pleacă de la o observație simplă: opera de artă este întâlnită printre alte obiecte obișnuite ale lumii, pornind de la latura ei sensibilă, de la materialul modelat (sau „tratat") de artist. Ea însă se diferențiază de aceste obiecte prin faptul că, la rândul său, deschide o lume. Este vorba despre o lume de sensuri care este conservată în operă și pe care fiecare spectator o reconstruiește în cadrul actului estetic.

Dar, cu toate că opera de artă, gândită ca obiect estetic, se află în lume, ea nu se împărtășește decât parțial din spațiul și timpul lumii deoarece nici spațiul în care se află și nici timpul său nu sunt cele ale vieții cotidiene[1]. Dacă restul lucrurilor sunt integrate în spațiu, opera de artă este mai degrabă exclusă de orice relație cu exteriorul, ea este „pusă în scenă" și separată de lume tocmai pentru a putea anunța o *alt*ă lume. Tablourile sunt delimitate de rame și margini pentru a nu se confunda cu peretele, ele sunt închise în expoziții și muzee și li se creează un mediu special care să ajute publicul să se detașeze de lumea cotidiană și să guste experiența estetică.

În același timp însă, prezența operei de artă în lume este una *tentacular*ă[2]. Ea „estetizează" împrejurimile și schimbă atmosfera încăperilor în care este amplasată. Acesta este și motivul pentru care majoritatea artei tradiționale a fost folosită de oameni în scop decorativ și estetizant. Nu doar arta decorativă, ci și așa-numitele arte frumoase au fost utilizate în acest sens. Drept urmare, obiectul estetic transformă mediul ambiental într-un „mediu spiritual"[3]. Astfel, apare o luptă între obiectul estetic și lumea cotidiană – el este izolat în anumite zone specifice, cum este muzeul, dar, în același timp, are tendința de a-și anexa vecinătățile în așa fel încât, la un moment dat, nu putem face distincția dintre lumea obiectului de artă și lumea cotidiană. În orașe încărcate de sensuri artistice și de obiecte estetice cum este Florența, de exemplu, opera de artă nu este într-un anumit loc, ci întregul teritoriu al orașului este estetizat și transformat, practic, într-o „lume estetică".

1. „Obiectul estetic, mai energic decât lucrul, el refuză să se lase integrat – prin percepţie şi acţiune – în lumea cotidiană." (Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice,*vol. I, Bucureşti, Meridiane, 1976, p. 224).

2. *Ibidem*, p. 227.

3. *Ibidem*.

La fel stau lucrurile și în ceea ce privește timpul în care apare obiectul estetic. El este o relicvă, un obiect al trecutului – mai apropiat sau mai îndepărtat – care dăinuie în prezent. Timpul său nu este cel al îndeletnicirilor și grijilor noastre cotidiene, ci este timpul istoric. De aceea, „el nu are o viață proprie decât în și prin istorie”[1]. Dar, în această survenire istorică, opera își exprimă propriul ei timp sau timpul autorului ei. Ea își dobândește prestigiul tocmai de la această aducere în prezență a unei absențe îndepărtate, care ne seduce[2] și ne captează privirile.

Or, această aducere în actualitate a absenței care seduce anunță deja o lume a operei, diferită de lumea cotidiană, care se deschide atunci când noi contemplăm opera de artă. Observăm astfel, în analiza lui Dufrenne, același mecanism fenomenologic pe care l-am pus în evidență la începutul primului volum. Opera de artă ne seduce pentru a deschide o lume. Ea se substituie încetul cu încetul lumii cotidiene prin ceea ce am numit „substituție de mundaneitate” și face manifestă o lume conservată în inima operei. Acum a sosit timpul să analizăm mai atent această lume, odată cu Dufrenne, și să vedem ce este acel ceva care constituie caracterul expresiv al operei de artă.

ii. Lumea operei de artă

Obiectul estetic, opera de artă în măsura în care o privim, este astfel „principiul unei lumi care-i este proprie”[3]. Ca principiu, el este punctul pornind de la care noi începem să reconstruim lumea operei. Acest principiu este însă unul dublu. Noi putem defini lumea operei prin recurs la ceea ce este reprezentat în ea, însă o putem face și pornind de la „lumea autorului”, care „este exprimată, nu reprezentată”[4]. Autorul pornește de la o lume istorică, de la un *Weltanschauung*, însă nu reproduce fidel această lume, ci, după cum am văzut, o spiritualizează, o trece prin filtrul propriului său spirit.

Astfel, ajungem la concluzia că, într-o operă de artă gândită ca obiect estetic, există două lumi: *lumea reprezentată* și *lumea exprimată*. Acestea formează laolaltă întregul operei de artă, care are capacitatea de a ne seduce și fermeca dar, pentru a putea fi înțelese corespunzător, trebuie să fie mai întâi distinse și tratate separat.

Lumea reprezentată se prezintă ca un fel de imagine a lumii reale. Ea este construită după regulile celei din urmă și are chiar o „armătură spațio-temporală”[5] care îi conferă un surogat de obiectivitate. Noi putem repera într-un roman, de exemplu, o curgere a evenimentelor similară curgerii cotidiene. Chiar romanele care nu folosesc o cronologie liniară, împrumută o oarecare obiectivitate a „timpului conștiinței” sau a „timpului amintirii”. Altfel, ele ar fi ilizibile. La fel și în cazul spațiului – fiecare pictură folosește niște coordonate spațiale care imită coordonatele reale, ea „împrumută” adâncimea, lățimea și înălțimea, ajungând astfel să dubleze oarecum lumea cotidiană.

De aceea, această lume este, în esență, una neautonomă. Ea „imită” lumea reală și-i împrumută acesteia trăsăturile esențiale – dimensiunile spațiale și temporale. De aceea, ea „nu este cu adevărat o lume”[6], ci doar un surogat de lume. În această calitate a sa, ea nu este o lume *trăită*, ci doar

1. *Ibidem*, p. 232.

2. „Obiectul care a traversat epocile până la noi ne emoţionează; el participă din profunzimea timpului din care a izvorât; iar prestigiul său vine deopotrivă, din *seducţia* (*subl. n.*) îndepărtatului faţă de care omul este întotdeauna sensibil” (*Ibidem*, p. 240).

3. *Ibidem*, p. 244.

4. *Ibidem*, p. 246.

5. *Ibidem*, p. 250.

6. *Ibidem*, p. 256.

una care se constituie mecanic în conformitate cu niște cadre pre-existente. Pentru a fi cu adevărat lume, ansamblul de semnificații al operei de artă trebuie să aibă și ceea ce, de obicei, numim „suflet". Ea trebuie să exprime un anumit sentiment, o anumită emoție și trebuie să înfățișeze lumea reprezentată prin ochii artistului.

Astfel, ajungem la *analiza lumii exprimate*, care „magnetizează lumea reprezentată"[1] prin faptul că îi dă viață. Abia acum, opera de artă devine operă a unui artist și abia acum ea poate exprima lumea artistului. „Prin intermediul reprezentatului se exprimă conștiința artistului, pentru că, într-un cuvânt, exprimatul nu închide în sine decât expresia unei subiectivități"[2]. Abia astfel, exprimând o subiectivitate și o lume vie de semnificații, arta reușește să ne impresioneze. Fără expresie, ea nu ar fi fost decât o copie indiferentă a unei lumi pierdute de mult în istorie, ar fi fost o simplă ruină care nu ne spune nimic.

În aceste condiții, ceea ce este exprimat în opera de artă este, după Dufrenne, în primul rând o lume singulară, a unui artist anume. Creațiile lui Leonardo exprimă mai degrabă lumea lui decât lumea Renașterii, fiind astfel o lume spiritualizată individuală, nu una generică, rămasă la nivelul unui *Weltanschauung* vag și răspândit uniform printre oameni. Cu toate acestea, exprimatul nu poate fi desprins de reprezentat deoarece „el vizează în mod inevitabil reprezentatul"[3], dar, în același timp, exprimatul precedă întotdeauna reprezentatul în experiența estetică. Opera de artă mai întâi ne seduce, ne atrage atenția, pentru ca, abia ulterior, să observăm ceea ce este reprezentat în ea. Tocmai de aceea, relația dintre aceste două elemente este una circulară sau, cum mai este numită de filosofi, hermeneutică[4]. Cele „vin la pachet" și nu pot fi gândite separat. De aceea, dintr-o anume perspectivă, „lumea exprimată este sufletul lumii reprezentate"[5].

Prin această remarcă, teoria neo-reprezentaționistă a lui Mikel Dufrenne ne oferă o analogie foarte interesantă a legăturii dintre expresie și reprezentare, ca fiind oarecum similară cu relația dintre corp și suflet. Ea ne deschide totodată și calea spre cuprinderea teoriei expresioniste în gândul nostru privitor la cele două trăsături esențiale ale operei de artă: farmecul și seducția. După cum am văzut, din perspectiva actului de contemplare estetică, lumea exprimată magnetizează reprezentarea, îi acordă atractivitate și seducție. Așadar, ceea ce „ne sare în ochi" prima oară când privim un tablou nu este reprezentarea, ci expresia. Abia după ce am fost seduși de expresivitatea unei opere ne putem pune problema „descifrării" ei și a lumii reprezentate în ea. Această primă interacțiune dintre conștiința umană și operă, această „interpelare" pe care arta ne-o adresează, nu este nimic altceva decât factorul expresiv, care corespunde caracterului seducător al operei.

5. Teoria expresiei şi esenţa operei de artă ca farmec şi seducţie

După cum am văzut în toate grupele de teorii discutate, expresia este ceva inefabil spre care nu putem indica în mod direct. Ea poate fi ceva ce ține de stilul autorului, sau ceva ce ține de afectivitatea intimă a spectatorului, însă, oricum ar fi, nu este „ceva" concret spre care putem arăta cu

1. *Ibidem*, p. 256.
2. *Ibidem*, p. 258.
3. *Ibidem*, p. 267.
4. „Exprimatul este, într-un anume fel, posibilitatea reprezentatului, iar reprezentatul realitatea exprimatului" (*Ibidem*, p. 268).
5. *Ibidem*, p. 273.

degetul. Stilul nu-l observăm decât prin comparație deoarece el ține mai degrabă de inconștient, dacă ar fi să-i dăm crezare lui Blaga. El este ceea ce ne atrage atenția fără a se prezenta pe sine, căci dacă s-ar prezenta pe sine ar fi deja reprezentare. Astfel, stilul sau expresia este acel „re-" care face diferența dintre prezență și re-prezentare, dar care, fără imaginea reprezentată, dispare complet. Nu putem spune *ce* anume dintr-un tablou îl face să exprime nostalgie, dar această nostalgie se revarsă asupra întregului subiect reprezentat pentru a-i da viață.

Astfel, legătura dintre reprezentare și expresie poate fi redusă la legătura dintre farmec și seducție. Expresia, stilul, ceea ce ne atrage atenția este acel ceva care ne seduce la o operă de artă. Dacă este stilul unui autor, al unei epoci sau al unui curent artistic, este irelevant. El exprimă, adică emană, împinge în afara și în jurul operei de artă o ambianță care ne seduce. Expresia este acel ceva care nu se poate rosti, dar se simte în prezența oricărei opere. Pornind de aici, ne apare reprezentarea, care nu este niciodată vizibilă decât în lumina unei anumite expresii. *Pentru ca experiența estetică să fie completă, expresia trebuie să seducă și reprezentarea să farmece*. De aceea, cele două mari teorii discutate până acum apar ca două aspecte ale unei singure experiențe. Ele nu pot fi desprinse una de alta și nici nu au fost desprinse de-a lungul istoriei esteticii.

Reprezentarea spre care trimite expresia este cea care face posibilă ceea ce am numit „substituție de mundaneitate". Ea este cea care oferă conștiinței noastre „temeiul" pe care poate reconstrui o lume a operei. Tocmai de aceea, reprezentarea trebuie pusă în legătură cu farmecul, cu *pharmakon*-ul, cu „felul de-a fi întru operă" specific contemplării estetice. Între aceste două trăsături esențiale ale operei, între seducție și farmec – între expresie și reprezentare – există întotdeauna un joc, o co-laborare sau o sinergie care conferă raporturilor încă rigide descrise până acum o unitate flexibilă și dinamică ce se configurează în mod temporal de fiecare dată când contemplăm.

Noi înșine suntem alții de fiecare dată când contemplăm un tablou, așa că nu avem nici un motiv să credem că relațiile dintre aceste două structuri și conștiința noastră sunt date odată pentru totdeauna. În același timp însă, ele nu sunt nici arbitrare, ci se formează după regulile unui „joc al artei". Ce înseamnă acest joc și care sunt regulile după care el se desfășoară? Acesta este subiectul abordat de o altă concepție asupra artei, anume de teorie artei ca joc, care va fi tema următorului capitol.

Capitolul VII

TEORIA ARTEI CA JOC

Nu puține sunt momentele în istoria gândirii când două minți strălucite, fiecare mergând pe căi diferite, ajung la același rezultat, ghidați fiind de *Weltanschauung*-ul epocii. Un astfel de lucru s-a întâmplat și în cazul teoriei jocului în artă, când doi filosofi de orientări cât se poate de diferite și fără influențe reciproce dovedite, au folosit același concept, cel de „joc", pentru a încerca să descrie felul de a fi al operei de artă.

În anul 1938, pe vremea când cel de-al doilea război mondial era gata să înceapă și toată Europa privea atentă mișcările politice ale marilor puteri ale vremii, filosoful austriac Ludwig Wittgenstein ținea niște prelegeri de estetică cu un grup foarte restrâns de studenți și prieteni în sălile Universității Cambridge, în cadrul cărora arta era gândită ca „joc de limbaj". În același an, istoricul și filosoful culturii de origine olandeză Johan Huizinga avea să publice prima ediție a cărții sale intitulată *Homo Ludens* (*Omul care se joacă*), în care argumentează ideea că întreaga cultură umană se naște *ca* joc. Chiar dacă ideea de joc intrase în estetică încă de la Kant, la care frumosul era gândit cu referire la jocul facultăților de cunoaștere, abia acum, în postmodernitate, ea se extinde și asupra filosofiei artei. Aceste două evenimente izolate constituie originile teoriei artei ca joc, o teorie care avea să rămână una dintre cele mai influente ale postmodernității până în zilele noastre.

Aceste origini sunt, însă, extrem de eterogene. Dacă Ludwig Wittgenstein, unul dintre întemeietorii orientării analitice în filosofia contemporană, era în special preocupat de logică, teoria matematicii și filosofia limbajului, Huizinga avea o formație de istoric și filosof al culturii, fiind unul dintre întemeietorii „istoriei ideilor". Deși diferența dintre domeniile predilecte ale acestor doi gânditori este imensă, gândurile lor converg asupra ideii că, pornind de la conceptul de joc, putem înțelege mai bine arta. De aici nu trebuie însă trasă concluzia că cele două teorii spun unul și același lucru, ci raportul dintre ele trebuie tematizat ca atare pentru a arăta specificul fiecăreia. Metodele de lucru ale celor doi filosofi au fost atât de diferite, încât putem spune, fără reținere, că cele două teorii sunt o pereche de contrarii ce au ca unic punct comun ideea de joc. Cu toate acestea, coincidența istorică a artei gândită ca joc este demnă de a fi reținută deoarece ea confirmă importanța acestei teorii. Chiar dacă s-a dezvoltat în două direcții diferite, corespunzătoare celor două mari curente de gândire ale filosofiei contemporane, teoria artei ca joc rămâne o constantă a gândirii filosofice postmoderne[1].

Ca orice teorie postmodernă, și teoria jocului se constituie ca o critică a tradiției și a presupozițiilor gândirii moderne. Pe de o parte, Wittgenstein respinge întreaga tradiție filosofică, spunând

1. Ar mai merita menţionat şi faptul că, în aceeaşi perioadă, matematicianul John von Neumann punea bazele disciplinei matematice numită astăzi „teoria jocului" (*the Game Theory*). Această disciplină a schimbat complet modul în care oamenii de ştiinţă se raportează la domenii precum economia, politica, logica, biologia şi....jocurile de noroc. Această teorie îşi propune să dezvolte modele matematice ale interacţiunilor dintre doi sau mai mulţi decidenţi raţionali. Putem spune, aşadar, că întreaga perioadă de la începutul celui de-al doilea război mondial a fost fascinată de conceptul de joc, atât în filosofie, cât şi în ştiinţe.

că principiul de la care trebuie să pornim în orice cercetare de filosofia artei și estetică este *limbajul*. Astfel, toate concepțiile esențialiste despre artă sunt repudiate, și „frumosul" însuși rămâne doar un cuvânt ale cărui sensuri și norme de folosire trebuie clarificate înainte de a ne aventura în orice speculație cu privire la artă. De cealaltă parte, Huizinga țintește să dea o nouă definiție omului însuși, una care să-i surprindă mai bine esența decât vechea sa definiție modernă[1]. Cu această ocazie, „înțelepciunea" și „raționalitatea" lui *homo sapiens* din modernitate este înlocuită de „priceperea" lui *homo faber* (concept dezvoltat de Henri Bergson) și (ne)seriozitatea postmodernă a lui *homo ludens*. Două decenii mai târziu, în 1960, concepția lui Huizinga avea să fie preluată și dezvoltată în domeniul hermeneuticii filosofice de către Hans-Georg Gadamer, care oferă probabil cea mai articulată formă a teoriei jocului pe care o avem la ora actuală.

Astfel, jocul, fie la nivel de sensuri lexicale, fie la nivel de trăsătură definitorie a omului, vine să ia locul expresiei sau reprezentării despre care am vorbit în ultimele două capitole. După cum vom vedea însă, conceptul de joc nu este nici el străin de reprezentare și expresie, poate tocmai din motivul că înlocuind cele două concepte „tradiționale", el le preia din funcții și sensuri, ajungând să dea altă înfățișare teoretică vechilor mecanisme ale artei.

Având în vedere aceste observații, în paginile ce urmează avem de urmărit două direcții de gândire filosofică distincte: una este cea analitică, reprezentată de Wittgenstein și teoria artei ca joc de limbaj; cealaltă este cea continentală, reprezentată de Huizinga și Gadamer, care pune accentul pe ontologia umanului. Pe baza ideilor astfel expuse, vom putea trage niște concluzii privitoare la funcția pe care seducția și farmecul o au în chiar esența conceptului de joc.

1. Ludwig Wittgenstein - sensuri ale jocurilor de limbaj

Așa cum s-a arătat în capitolul destinat dezbaterilor privitoare la definiția și identitatea artei, Ludwig Wittgenstein pleacă de la premisa că multiplele probleme care stau în fața filosofiei în genere, inclusiv a filosofiei artei și trăirii estetice, pot fi clarificate dacă plecăm de la premisa că ele sunt generate de modul în care noi gândim raporturile complexe dintre limbaj, gândire și realitate.

În această privință, Wittgenstein continuă cercetările întreprinse, în principal, de către Gottlob Frege (1848-1925) și Bertrand Russell (1872-1970), matematicieni și logicieni care au produs „cotitura lingvistică" în filosofie, adică o schimbare de proporții atât în practica filosofică efectivă, cât în redefinirea sarcinilor filosofiei însăși. În viziunea acestora, filosofia are ca principală menire cercetarea modului în care *vorbim* despre realitate prin intermediul unor sisteme de propoziții dotate cu sens, semnificație și adevăr. Astfel, atât Frege cât și Russell se concentrează pe analiza universului propozițional elaborând ceea ce se numește astăzi, logica simbolică (logica matematică sau logica propozițională) care a înlocuit logica clasică, aristotelică. Simplu spus, „cotitura lingvistică" a însemnat, printre altele, și trecerea de la modul aristotelic de gândire, esențialist, fundat pe propoziții de predicație de tip S-P (subiect-predicat puse în corelație de diverse forme ale verbului a fi) la un mod de gândire relaționist, rezultat din aplicarea logicii propozițiilor complexe la înțelegerea faptelor legate de cunoașterea științifică, cât și de cunoașterea comună. Prin-

1. „Atunci când noi, oamenii, n-am mai părut a fi atât de deştepţi pe cât se crezuse într-o epocă mai fericită, care profesa cultul Raţiunii, speciei noastre i s-a dat, pe lângă denumirea de *homo sapiens*, şi aceea de *homo faber*, omul faur. Acest din urmă termen era însă mai puţin nimerit (...). Totuşi, am impresia că *homo ludens*, omul care se joacă, indică o funcţie la fel de esenţială ca şi cea de faur şi că merită un loc lângă termenul de *homo faber*." (Johan Huizinga, *Homo Ludens,* traducere din olandeză de H. R. Radian, cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Humanitas, 1998, p. 35).

cipala sarcină a acestui nou mod de a de a gândi consta, în viziunea lui Frege și Russell, într-un efort teoretic de *delimitare* între acele propoziții care pot produce cunoaștere și adevăr, numite propozițiile cu sens, și propozițiile fără sens, indecidabile, despre care ne putem pronunța, în genere, dacă pot fi adevărate sau false. Wittgenstein însuși, în tinerețea sa, a adoptat acest punct de vedere pe care-l expune în lucrarea *Tractatus Logico-Philosophicus* îndemnându-ne să păstrăm tăcerea asupra acelor probleme despre care nu putem vorbi în propoziții cu sens, indecidabile la nivel de adevăr și fals. „Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă"[1].

Vom prezenta pe larg în viitoarele volumele dedicate filosofiei trăirii estetice, modul în care Wittgenstein continuă cercetările lui Frege și Russell și impune decisiv în gândirea contemporană paradigma filosoficei și esteticii analitice[2]. Totodată, vom prezenta și argumentația laborioasă a lui Wittgenstein care susține, în lucrarea sa de tinerețe *Tractatus Logico-Philosophicus*, ideea identității logice și valorice dintre etică și estetică. „Etica și estetica sunt *unul* și același lucru"[3]. În cele ce urmează însă ne vom concentra pe filosofia de maturitate a lui Wittgenstein, în mod special asupra lucrărilor *Caietul Albastru* și *Cercetări filosofice*, în cuprinderea cărora este expusă, între multe alte idei care au întemeiat stilul analitic de gândire, și ideea explorării tuturor faptelor intelectuale și culturale, inclusiv cele legate de „lumea artei", prin intermediul „jocurilor de limbaj". Trebuie spus de la bun început că Wittgenstein nu elaborează o *teorie filosofică* pe care să o putem numi „teoria jocurilor de limbaj", dacă prin teorie înțelegem un ansamblu de enunțuri între care există corelații logice stricte, explicit formulate și sistematizate în legătură cu un grup de fenomene și care au scopul de a le determina conceptual și de a cunoaște mecanismele lor de funcționare. Nicidecum! Mai mult decât atât, Wittgenstein refuză, cu argumente constrângătoare, ideea de teorie filosofică susținând, chiar în tinerețea sa, că *doar știința* produce cunoaștere despre fapte și că *doar* această cunoaștere organizată matematic în teorii este adevărată. Mai precis, doar știința produce cunoaștere teoretică adevărată, întrucât se referă la fapte și se află sub controlul experienței. În schimb, filosofia nu explică nimic pentru că ea nu se referă la faptele date nemijlocit în experiență. Filosofia este o gândire *despre* felul în care se produce cunoașterea științifică atât în ceea ce privește geneza ei și a limbajului pe care-l folosește, cât și în modul în care știința formulează enunțuri cu pretenții de adevăr. Pe scurt, știința examinează faptele date în experiență, în vreme ce filosofia este *doar* o analiză a modului în care noi vorbim *despre*, adică o explorarea a lumii conceptelor și ideilor. „Filosofia nu este una din științele naturii. Cuvântul «filosofie» trebuie să desemneze ceva ce stă deasupra sau dedesubtul științelor naturii. Scopul filosofiei este clarificarea logică a gândurilor. Filosofia nu este o doctrină, ci o activitate. O operă filosofică constă în esență din clarificări. Rezultatul filosofiei nu sunt «propozițiile filosofice», ci faptul că aceste propoziții devin clare. Filosofia trebuie să facă clare gândurile, care altfel sunt

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Traducere din germană de Mircea Dumitru şi Mircea Flonta, Bucureşti, Editura Humanitas, 2001, propoziţia 7, p. 159.

2. „Ceea ce distinge filosofia analitică, în diversele sale manifestări, de alte orientări filosofice, este în primul rând convingerea că o analiză filosofică a limbajului poate conduce la o explicaţie filosofică a gândirii şi, în al doilea rând, convingerea că aceasta este singura modalitate de a ajunge la o explicaţie globală. La aceste două principii îngemănate aderă întreg pozitivismul logic, Wittgenstein în toate fazele dezvoltării sale, filosofia oxfordiană a limbajului comun, filosofia posccarnapiană din Statele Unite, reprezentată de Quine şi Davidson, chiar dacă între toţi aceşti autori există diferenţe considerabile", cf. Michael Dummett, *Originile filosofiei analitice*, traducere de Ioan Biriş, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004, p. 14.

3. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. cit., propoziţia 6.421, p. 157

tulburi și confuze, și să le delimiteze în mod net”[1]. Prin urmare, principala sarcină a filosofiei constă într-o activitate de clarificare logică a gândirii, adică în analize critice, reflexive, care au o valoare existențială și nu una de cunoaștere experimentală, intersubiectiv testabilă.

Dar, în acest caz, la ce se referă atunci expresia „jocuri de limbaj”, dacă aceasta nu poate fi încadrată într-o teorie? Pe scurt, trebuie reținut că „jocurile de limbaj” desemnează o serie de *prescripții metodologice* la care trebuie să facem apel ori de câte ori mintea noastră se poziționează filosofic. „Jocurile de limbaj” dețin, așadar, poziția unui *instrument filosofic de gândire* menit să aducă clarificări la problemele încâlcite pe care viața le pune în fața fiecăruia dintre noi. Mai precis, atunci când punem întrebarea „ce este x”? – în cazul filosofiei artei și a esteticii: „ce este arta”?, „ce este frumosul”? „ce este gustul”? „ce este plăcerea”? „ce este kitch-ul”? etc. – gândirea noastră, pentru a nu intra în conflict cu ea însăși și a nu produce „crampe mentale”, trebuie să facă apel la acest instrument de gândire care se numește „joc de limbaj”. Am putea spune că întreaga filosofie de maturitate a lui Wittgenstein gravitează în jurul acestui concept insolit, „jocuri de limbaj”, prin intermediul căruia putem dobândi o serie de clarificări la marile probleme generate de creația intelectuală și artistică a oamenilor.

Firește că în acest context se impun cel puțin două întrebări. Prima întrebare: „ce sunt jocurile de limbaj”? A doua întrebare: „care sunt argumentele prin intermediul cărora Wittgenstein justifică ideea că *doar* prin analiza jocurilor de limbaj noi ne putem clarifica asupra marilor probleme ale filosofiei, inclusiv asupra acelora care vin din aria filosofiei artei și a filosofiei trăirii estetice”? Vom răspunde metodic la aceste întrebări, intim corelate una de cealaltă, urmărind firul istoric al gândirii lui Wittgenstein din cea de-a doua perioadă a sa, în principal, din *Caietul albastru* și *Cercetări filosofice*.

În *Caietul albastru*, o culegere de texte adunate între coperțile unei mici cărți cu coperți albastre reprezentând prelegerile pe care Wittgenstein le-a ținut unui grup restrâns de studenți, ideea „joc de limbaj” apare în contextul în care Wittgenstein se interoghează asupra modului în care noi stabilim sensul (înțelesul) unui cuvânt. „Ce este înțelesul (*meaning*) unui cuvânt? Hai să atacăm această chestiune întrebând, mai întâi, ce este o explicație a înțelesului unui cuvânt; cum arată explicația unui cuvânt? Felul în care ne ajută această întrebare este analog aceluia în care întrebarea «cum măsurăm o lungime?» ne ajută la întrebarea «ce este lungimea?» Întrebările «Ce este lungimea?», «Ce este înțelesul?» «Ce este numărul unu?» etc. produc în noi o crampă mentală. Simțim că n-avem spre ce arăta, pentru a răspunde la ele, și totuși ar trebui să arătăm spre ceva. (Avem de-a face cu una dintre marile surse ale rătăcirii filosofice: un substantiv ne face să căutăm un lucru care să-i corespundă). Punerea, mai întâi de toate a întrebării «Ce este o explicație a înțelesului?» are două avantaje. Într-un sens, aducem întrebarea «Ce este înțelesul?» înapoi pe pământ. Căci cu siguranță sensul expresiei «înțeles» trebuie să înțelegem și sensul expresiei «explicație a înțelesului». Am zice «să ne întrebăm ce este explicația înțelesului, căci orice explică ea va fi înțelesul»”[2]. În aceste fraze sunt condensate convingerile lui Wittgenstein privitoare la modul în care filosofii adresează, pe de o parte, întrebări greșite diverselor aspecte ale lumii și, pe de altă parte, felul în care aceștia răspund într-un mod eronat. Ne vom da mai bine seama de acest lucru dacă facem următoarea aplicație familiară oricăruia dintre noi. Astfel, la în-

1. *Ibidem*, propoziția: 4.112, p. 102.

2. Ludwig Wittgenstein, *Caietul albastru*, Traducere Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 1993, pp. 21-22.

trebarea atât de frecventă „ce este arta”? mintea noastră nu poate înainta pentru simplul motiv că nu se poate răspunde la această interogație prin indicarea unui obiect pe care noi îl numim „artă”. În experiență noastră curentă, perceptuală, întâlnim *doar* lucrări de artă (obiecte de artă, obiecte artistice, opere de artă etc.), dar niciodată nu întâlnim un obiect care se numește „arta”. Clasa de obiecte „artă” sau, în alți termeni, ideea de artă nu este la rândul ei un obiect. Cum procedăm de obicei pentru a răspunde la această întrebare comună: „ce este arta”? Ne exprimăm opiniile fără să facem cercetări preliminare, convinși fiind că „arta” înseamnă ceea ce *credem noi* că este arta. Tot astfel răspundem și la întrebările „ce este timpul”? , „ce este adevărul”? „ce este fericirea”? etc. și constatăm că ceea ce spunem noi vine în conflict cu ceea ce spun ceilalți.

Prin urmare, opiniile noastre despre sensul unor cuvinte fundamentale nu numai că nu exprimă un adevăr acceptat și de ceilalți, ci sporesc și mai mult confuzia de înțelesuri pe care le întâlnim la tot pasul. Căci nu există un *adevăr* care să fie doar *al nostru*. Adevărul implică proprietatea intersubiectivității, adică al acordului conștiinței noastre cu celelalte conștiințe. Pe scurt, adevărul este un bun public din care ne împărtășim cu toții, iar postularea existenței unui adevăr privat este o contradicție în termeni.

Revenind la tema noastră, răspunsul la întrebarea „ce este arta?” în loc să producă cunoaștere și adevăr, creează și mai mari confuzii generatoare de conflicte în interiorul oricărei conștiințe lucide. Pentru a scăpa de astfel de „crampe mentale” trebuie să punem întrebarea corectă: „care este *explicația* sensului cuvântului «artă»”? Punând astfel întrebarea, accentul cercetării va fi pus pe încercarea de a explica ce înseamnă „sensul cuvântului artă”, pe care l-am putea afla din inventarierea diferitele contexte de utilizare a cuvântului „artă”, iar indicarea acestor *contexte de folosire* ale cuvântului „artă” stau pentru răspunsul la întrebarea „ce este arta”? În treacăt fie spus, procedura este similară cu măsurarea lungimii. Dacă cineva întreabă „ce este lungimea”? atunci răspunsul este dat prin diversele proceduri de măsurare. „Ce este inteligența”?, a fost întrebat Alfred Binet, unul dintre creatorii textelor de inteligență, renumitele IQ. Savantul francez a răspuns ca un om de știință: „inteligența este ceea ce măsor eu” și nu a încercat un răspuns filosofic conștient fiind că, indiferent de răspuns, ar fi amorsat un set interminabil de dezbateri.

În consecință, așa cum procedăm noi, oamenii obișnuiți, susține Wittgenstein, în încercarea noastră de a răspunde la întrebări de tipul „ce este x”?, tot astfel procedează și filosofii. Diferența consta în aceea că filosofi sunt obișnuiți să producă și să manipuleze abstracții și din acest motiv spusele lor creează o aparență de adevăr. Or, diferența din noi și filosofi este de grad, nu de natură și din acest punct de vedere întreaga istorie a filosofiei ar trebui văzută ca o istorie a erorilor și a confuziilor care s-au perpetuat de la gânditor la gânditor și de la secol la secol. Cum se explică persistența de milenii a acestor erori? Care este sursa erorilor în cauză și ce soluții avem pentru a pune capăt acestei rătăciri istorice?

În *Caietul albastru,* Wittgenstein răspunde la aceste întrebări într-un stil cu totul personal care constă, în esență, într-o serie de explorări și aplicații ale „gramaticii” unor concepte filosofice fundamentale pentru a argumenta că înțelesul acestora este dat de contextele de folosire și nu de definiții abstracte și impersonale. Termenul „gramatică”, pe care-l întâlnim în toate scrierile de maturitate, are la Wittgenstein un înțeles cu totul special. El nu se referă la gramatică în sens de domeniul al lingvisticii, ci are în vedere ansamblul de convenții și reguli de folosire a cuvintelor determinate de practicile noastre de viață. „Gramatica unui concept” este fixată habitual, adică de

obișnuințele noastre de viață, de regulile și prejudecățile lumii în care trăim, respectiv de ceea ce în plan general se numește „instituție", adică de ansamblul de relații și interacțiuni dintre noi. Pe scurt, prin „gramatica cuvântului" Wittgenstein înțelege comportamentul nostru lingvistic habitual care constă în asocierea *instantanee* de înțelesuri atât unor cuvinte uzuale, cât și cuvintelor implicate în activități complexe de cunoaștere și înțelegere a lumii.

Astfel, Wittgenstein pleacă de la premisa ca fiecare domeniu al culturii este alcătuit dintr-un anumit „vocabular", adică dintr-un set de cuvinte generice (respectiv cuvinte ce îndeplinesc funcția logică de „gen" sau „tip") în jurul cărora s-au țesut istoric o serie de reprezentări conceptuale generatoare de mari confuzii. Spre deosebire de vocabularul științei, definit riguros și univoc prin apel la simboluri logice și matematice, toate celelalte domenii ale culturii s-au constituit în jurul unor „genuri de cuvinte", vocabulare imprecise, vagi, ale căror sensuri sunt polisemantice și, de regulă, reciproc contradictorii.

Simplu spus, termenii generali de tipul, „spațiu", „timp", „artă", „adevăr", „bine", „frumos", „gândire" etc. nu posedă *doar* un singur înțeles, ci o multitudine de sensuri stabilite în funcție de contextele lingvistice ce însoțesc practicile noastre efective de viață. A căuta un *singur* înțeles al acestor cuvinte, cum se spune, *adevăratul înțeles* este o eroare pe care o perpetuăm cu toții atunci când răspundem la întrebări de tipul „ce este x"? și, mai ales, filosofii ori profesioniștii diverselor domenii umaniste. „Ar trebui să deosebim, de fapt, cu mult mai multe părți de vorbire decât deosebește gramatica obișnuită. Am vorbi, ore în șir, despre verbele «a vedea», «a simți» etc. verbe ce descriu experiența personală. Ajungem la un gen aparte de confuzie sau de confuzii pe care le aduc cu ele toate aceste cuvinte. Un alt capitol ar fi cel despre numerale – aici ar putea surveni altfel de confuzii; apoi un alt capitol despre «toți», «oricare», «unii» etc. – alt gen de confuzii; un capitol despre «tu», «eu» etc. – încă un gen, un capitol despre «frumos», «bun» - încă un gen. Ajungem de fiecare dată la un nou grup de confuzii; limbajul ne joacă mereu feste cu totul noi"[1].

Care este sursa erorilor în cauză? Aceasta se află într-o structură profundă a gândirii noastre numită de Wittgenstein în *Caietul albastru* cu expresia „setea de generalitate", ce constă în înclinația noastră, a tuturor, de a generaliza cazurile particulare. Firește că filosofii sunt campionii acestei înclinații ale minții, întrucât ei propun cele mai generale scenarii ale lumii plecând de la experiențele lor particulare de viață. Acest fenomen produce o serie de confuzii filosofice pe care Wittgenstein le identifică analitic, tipologizându-le în patru grupe distincte, după cum urmează:

a) „Tendința de a căuta ceva comun tuturor lucrurilor pe care le subsumăm în mod obișnuit unui termen general. – Suntem înclinați că credem că trebuie să existe ceva comun tuturor jocurilor, să zicem, și tocmai această proprietate comună îndreptățește aplicarea termenului general «joc» la diferitele jocuri; în vreme ce jocurile formează o *familie* a cărei membrii au asemănări de familie"[2]. Prin urmare, credința noastră că termenii generali surprind o însușire comună existentă în cazuri particulare asemănătoare ne determină să căutăm ceva nu există. În spatele unor substantive, pe care noi le tratăm ca fiind termeni generali, adică „genuri", precum „artă", „frumos" „bun" etc. nu se află „esențe", adică trăsături comune pe care le regăsim în fiecare caz particular, ci doar *asemănări de familie*.

---

1. Ludwig Wittgenstein, *Lecţii şi convorbiri despre estetică, psihologie şi credinţa religioasă,* traducere din engleză de Mircea Flonta şi Adrian-Paul Iliescu, Introducere de Adrian-Paul Iliescu, Bucureşti, Humanitas, 2005, pp. 25-26.

2. Ludwig Wittgenstein, *Caietul albastru,* ed. cit., pp. 50-51.

b) Există apoi, arată Wittgenstein, o tendință a minții noastre de a susține că noi avem în minte „imagini" ale unor termeni generali pe care ni le-am făcut compărând proprietății ale obiectelor subsumate acestora. Pentru ilustrare, Wittgenstein ia ca exemplul cuvântului banal „frunză". Noi tratăm acest substantiv ca pe un termen general și considerăm greșit că avem în minte o imagine a frunzei în genere, diferită de toate frunzele pe care le-am întâlnit și care reprezintă o „esență" a acestora. Or, în această situație se fac cel puțin trei confuzii. Prima este că tratăm orice substantiv ca pe un termen general și căutăm în „spatele" lui esențe care nu există. Apoi, credem că substantivul sau descripțiile prin ele însele captează anumite „realități ascunse", neperceptuale, dar pe care doar „ochii minții" le văd și pe care le „agață" invizibil de cuvinte. În sfârșit, *confundăm numele* comun „frunză" *cu înțelesul* acestui cuvânt, uitând de faptul că înțelesul este o proprietate a propozițiilor. Un cuvânt, prin el însuși, nu are nici un înțeles. În această tendință a noastră se remarcă confuzia pe care o facem între gândire și limbaj, considerând că acestea sunt entități distincte. Prin urmare, neînțelegerea modului de funcționare a limbajului generează o serie de probleme pe care noi le numim emfatic cu expresia „probleme filosofice", când în realitate noi nu avem de-a face decât cu probleme de natură lingvistică.

c) A treia înclinație a minții noastre, care alimentează setea de generalitate stă în convingerea noastră că există anumite stări mentale corespunzătoare imaginii *obiectelor perceptuale externe*, de pildă, ale unei frunze ori ale termenului general „frunză" și alte *stări mentale „interne"* corespunzătoare, să zicem, durerilor de dinți. Prin urmare, noi credem că mintea noastră este populată de un număr indefinit de „stări mentale", care mai de care mai misterioase, pe care vrem să le cunoaștem pentru a afla care este mecanismul lor de funcționare internă. Și în acest caz, neînțelegerea modului în care noi folosim banalele cuvinte stă la baza atâtor confuzii pe care le facem în mod cotidian și, mai grav, pe care filosofii le-au sporit prin scrierile lor. Așa se explică de ce pentru Wittgenstein filosofia, în ansamblul preocupărilor intelectuale, are o menire specială. „Filosofia, în felul în care noi folosim cuvântul, este o luptă împotriva fascinației pe care o exercită asupra noastră formele de exprimare"[1].

d) În sfârșit, setea de generalitate este alimentată de faptul că filosofii în clipa în care se interoghează asupra unor probleme generale o fac din perspectiva metodelor riguroase ale științei. „Filosofii au în mod constant în fața ochilor metoda științelor naturii și sunt tentați în mod irezistibil să pună întrebări și să răspundă la ele în felul științelor naturii. Această tendință este adevărata sursă a metafizicii și îl conduce pe filosof într-un întuneric complet"[2]. Or, după cum am mai spus, filosofia nu are nici un drept să se folosească de metodele științei deoarece ea, spre deosebire de acelea, nu oferă cunoaștere, ci doar clarificări conceptuale.

Este limpede acum că jocurile de limbaj sunt menite să-i scoată pe filosofi, inclusiv pe cei care se ocupă de artă și estetică, din întunericul complet în care se află prin faptul că se lasă vrăjiți de limba pe care o vorbesc (de formele de exprimare) și, în plan mai general, de ideea că limbajul este ceva diferit de gândire. Mai precis, formula generală pe care o învățăm cu toții în școală, *limba este o expresie a gândirii* este denunțată de Wittgenstein ca falsă și responsabilă, firește, de confuziile filosofice care învăluie toate temele de gândire, inclusiv cele legate de filosofia artei și estetică. În *Cercetări filosofice*, capodopera postumă a lui Wittgenstein, ideea jocurilor de limbaj

1. *Ibidem*, p. 71.

2. *Ibidem*, pp. 54-55.

este intim corelată cu ideea fundamentală a filosofiei wittgensteiniene, devenită apoi o axiomă de lucru a filosofiei analitice, anume că *gândirea este limbaj*. Cu alte cuvinte, gândirea nu există în sine ca o stare mentală nediferențiată, o „entitate" care, din când în când, se manifestă în afară prin intermediul limbajului. Chiar din perioada *Tractatus-ului* și, mai ales, din perioada în care ținea lecțiile grupate în volumul *Caietul albastru,* Wittgenstein insistă asupra faptului că gândirea trebuie văzută ca o *activitate* ce operează cu semne. Din acest unghi de vedere, proprietatea fundamentală a gândirii este tranzitivitatea. Gândirea trece în întregime în „faptele ei", adică în formele sale de limbaj gestual, corporal ori lingvistic. Este precum verbul „a fi". Nu există „a fi în genere", ci „a fi ceva". A căuta „sediul gândirii" este, pentru perspectiva funcționalistă a lui Wittgenstein, un nonsens evident. Substantivul „gândire" are același statut cu toate celelalte substantive. Nu există nimic misterios în acest substantiv; și înțelesurile lui sunt date tot de contextele lingvistice de folosire ale lui, de jocurile de limbaj. „A vorbi despre gândire ca «activitate mintală», induce, așadar, în eroare. Am putea spune că gândirea este în esență activitatea de a opera cu semene. Această activitate este executată cu mâna, atunci când gândim scriind; cu gura și laringele, atunci când gândim vorbind"[1].

De pe această platformă a viziunii că între gândire și limbaj există o relație interșanjabilă – gândirea este limbaj, iar limbajul este gândire – noi avem un acces firesc la fenomenele legate de gândire similar cu accesul la toate celelalte fenomene. Gândirea nu este ceva ocult pentru că știm despre ea și funcțiile ei pe măsură ce vorbim în propoziții cu sens și ne clarificăm asupra modului în care substantivul „gândire" apare în anumite jocuri de limbaj. A căuta o esență non-lingvistică, „mentală", a gândirii ar însemna, consideră Wittgenstein, să punem în acțiune scenariul erorilor tradiționale privind corelația dintre gândire și limbaj, erori ce-și au originea în gândirea Sfântului Augustin (354-430).

Critica pe care o face Wittgenstein, chiar din primele pagini ale *Cercetărilor filosofice*, viziunii lui Augustin asupra limbajului, trebuie subliniat cu toată tăria, vine în conflict cu modul în care noi înșine ne reprezentăm funcțiile limbajului. Simplu spus, chiar dacă nu știm acest lucru, și noi suntem adepții lui Augustin pentru că, aproape fără excepție, credem ca și el că limbajul *reprezintă* lumea experienței noastre perceptuale, așadar, limba este un sistem de reprezentări și, în același timp, credem că limbajul exprimă ceea ce se întâmplă în noi înșine, trăirile și stările interne, deci limba este o *expresie* a stărilor noastre interne.

Precum Augustin, și noi credem că înțelesul cuvintelor, în mod special al substantivelor, se stabilește prin corelație cu obiectul și cu proprietățile lui din moment ce aceste cuvinte sunt nume ale lucrurilor. Cuvintele sunt, așadar, un fel de etichete ale lucrurilor, iar înțelesul lor este dat de caracteristicile lucrurilor însele. Cuvintele sunt imagini, reprezentări ale lucrurilor. Ele descriu proprietăți intrinseci ale acestor lucruri în sisteme de reprezentări care cuprind atât lucrurile individuale, cât și multiplele relații dintre ele. De exemplu, dacă enunț propoziția individuală „acest scaun este înalt", descriu o stare de fapt care este independentă de faptul limbii din moment ce pot exprima *același înțeles* și cu ajutorul limbi engleze: „This chair is tall". Pe de altă parte, cuvintele exprimă trăirile interne ale oamenilor nu doar lingvistic, ci și gestual. Dacă vedem pe cineva care plânge noi vom avea un înțeles relativ precis asupra stărilor interne ale celui care plânge. Nu știm precis care este intensitatea acestor trăiri, dar cu siguranță știm că plânsul exprimă un

1. *Ibidem,* p. 32.

disconfort ori o suferință interne. Nu vom exprima niciodată enunțul „ce vesel este x", atunci când „x" plânge. Or, arată Wittgenstein această imagine familiară asupra limbii este greșită și reprezintă una dintre sursele principale ale rătăcirilor filosofilor. Limbajul nu reprezintă lumea, așa cum este ea, și nici nu exprimă stările noastre interne, așa cum sunt ele în „realitate". Înțelesul cuvintelor și al propozițiilor nu se stabilește prin *referința* la entități non-lingvistice, pentru simplu motiv că aceste entități *nu există* în afara limbajului. Lucrurile pe care le desemnăm, la care ne referim, nu pot fi desprinse de cuvinte; acestea ele sunt *chiar* cuvintele. Mai simplu, lucrurile sunt cuvinte, nume sau descrieri lingvistice ale lor. Noi trăim în lumea cuvintelor și sensurilor, nu a lucrurilor nude. Nimeni în această lume nu ne poate indica un lucru fără să-l numească. Chiar și obiectele care au o origine nepământeană, cărora nu le putem asocia un sens familiar, posedă și ele nume, sunt „obiecte extraterestre". Prin urmare, nu există lucruri în sine pentru că „lucrul în sine" este, firește, tot o expresie lingvistică.

Ce deducem de aici? Faptul că *limbajul posedă o precedență totală față de orice activitate omenească, fie că este activitate practică, fie că este activitate de gândire.* Altfel spus, cuvintele întreține anumite relații între ele independent de realitatea la care face referință. Limbajul este autonom, iar regulile sale sunt anterioare oricăror forme de operare cu el. Limbajul ne vorbește pe noi și nu noi vorbim limba. Dacă spun „eu vorbesc limba română", înseamnă că eu mă supun vocabularului, morfologiei și sintaxei limbii române, „realități" care preexistau înaintea mea și care nu sunt sub controlul voinței mele. În clipa în care compar anumite obiecte între ele, procedurile de comparație (ca operație logică și lingvistică) preexistă în sintaxa limbii. Eu nu compar un măr roșu cu un măr verde și le disting prin proprietățile lor intrinseci, „faptul de a fi roșu" cu „faptul de a fi verde", ci compar expresia „măr roșu" cu expresia „măr verde", în vreme ce regulile de comparație sunt *deja* aflate în limba pe care o vorbesc. Regulile de folosire, existente *deja* în limba pe care am învățat-o, fixează *înțelesul* comparației dintre un măr roșu și un măr verde, și nu un presupus act cognitiv misterios care produce un înțeles ce-și are originea în obiectele însele. Nu există obiecte, relații între obiecte și „esențe" ale obiectelor care să se situează în afara limbii. Dacă noi spunem că există realități non-lingivistice, atunci afirmăm că, în fapt, ele sunt tot de natură lingvistică. Căci, „realitatea non-lingvistică" este tot o expresie lingvistică, iar înțelesul ei este fixat de gramatica expresiei „realitatea non-lingvistică", adică de ansamblul de convenții și de reguli de folosire a acestei expresii în anumite jocuri de limbaj.

Ei bine, și faptul este demn de reținut, ideea de *precedență totală* a limbii față de orice activitate a noastră este surprinsă de Wittgenstein în expresia „jocuri de limbaj", expresie care desemnează *unitatea indisolubilă dintre ceea ce facem noi oamenii și modul în care vorbim despre aceste acțiuni ale noastre.* „Expresia «joc de limbaj» trebuie să evidențieze aici că *vorbirea* limbajului este o parte a unei activități, sau a unei forme de viață. Reprezintă-ți varietatea jocurilor de limbaj cu ajutorul acestor exemple și altora: A da ordine, și a acționa potrivit ordinilor – A descrie un obiect după înfățișarea lui sau după măsurători – A construi un obiect pe baza unei descrieri (desen) – A relata un eveniment – A formula presupuneri despre un eveniment – A formula și testa o ipoteză – A prezenta rezultatele unui experiment în tabele și diagrame – A născoci o poveste și a o citi – A juca teatru – A cânta melodii ale unor dansuri – A dezlega ghicitori – A face o glumă; a o spune – A rezolva o problemă de aritmetică practică – A traduce dintr-o limbă în altele – A ruga, a mulțumi, a blestema, a saluta, a se ruga. Este interesant să se compare varietatea instrumentelor

limbajului și a folosirii lor, varietatea genurilor de cuvinte și de propoziții, cu ceea ce au spus logicienii despre structura limbajului"[1].

Prin urmare, „jocurile de limbaj" reprezintă propunerea filosofică pe care o face Wittgenstein pentru a înlocui ideile înrădăcinate după care limbajul este atât o formă de reprezentare a lumii, cât și un mijloc de expresie a trăirilor noastre interne. Trebuie însă precizat că Wittgenstein nu neagă existența acestor funcții ale limbajului, de reprezentare și expresie, ci doar că ele se manifestă în interiorul limbajului. Prin urmare, dacă noi înțelegem că semnificația unui cuvânt este dată de referință, adică de relația pe care o întreține acesta cu o presupusă „entitate non-lingvistică", atunci nu putem vorbi nici despre funcția de reprezentare și nici despre funcția de expresie ale limbajului. Dacă însă considerăm că semnificația este generată de modul în care folosim, prin jocuri de limbaj, cuvintele, atunci putem spune că limbajul îndeplinește atât funcții de reprezentare, cât și de expresie.

Din perspectiva filosofiei artei, în sensul precizat mai sus, Wittgenstein nu ar fi și nu ar fi de acord, în egală măsură, cu teoriile reprezentaționale (imitative) și cu cele expresive asupra artei, pe care le-am prezentat în capitolele anterioare. Nu ar fi de acord, firește, cu aceste teorii asupra artei pentru că și ele ilustrează erorile tradiționale ale filosofiei, care au căutat „esențe" în lume, în entități non-lingvistice, neștiind că esențele sunt încapsulate în sintaxa limbii și în reguli gramaticale, pe scurt în jocuri de limbaj. Prin urmare, teoriile reprezentaționale și cele expresive asupra artei nu sunt de luat în seamă pentru că ele sunt generate, ca și celelalte scenarii filosofice asupra artei, de vraja care a exercit-o limba asupra filosofilor. Critica pe care o face Wittgenstein perspectivei lui Augustin asupra limbii se aplică, *ne varietur*, și acestor teorii asupra artei. Simetric, Wittgenstein ar fi de acord cu ambele teorii asupra artei, reprezentațională și expresivă, dacă și numai dacă înțelesul acestora este adus la lumină printr-o analiză a jocurilor de limbaj.

Pe ce-și fundează Wittgenstein viziunea asupra producerii înțelesului cuvintelor prin intermediul jocurilor de limbaj? Simplu spus, pe ceea ce interpreții gândirii sale au numit „teoria genealogică a limbii". Wittgenstein susține că noi am putea desluși *o parte* din mecanismele extrem de complexe prin intermediul cărora funcționează limba, mecanisme care scapă înțelegerii noastre depline, dacă am reduce această complexitate la modul în care învățăm să vorbim limba maternă din primii ani de viață. „Întregul proces de folosire al cuvintelor este unul dintre acele jocuri cu ajutorul cărora copii învață limba lor maternă. Vreau să numesc aceste jocuri «*jocuri de limbaj*» și să vorbesc uneori despre un limbaj primitiv ca despre un joc de limbaj"[2]. Prin urmare, Wittgenstein în elaborarea conceptului „joc de limbaj" a avut în vedere modul în care învățăm limba (sau limbile) în mediul nostru de viață. Exemplele lui Wittgenstein despre felul în care noi deprindem jocurile de limbaj din fragedă pruncie sunt atât de multiple și ingenioase, încât o descriere a lor nu s-ar încadra în scopurile analizei de față. Reținem doar recomandarea pe care o face Wittgenstein atunci când vrem să identificăm un joc de limbaj care fixează înțelesurile unui termen general sau ale unei expresii complexe. „Ceea ce facem ori de câte ori discutăm un cuvânt este să ne întrebăm cum l-am învățat. Prin acesta, pe de o parte se elimină diversele idei greșite, iar pe de altă parte, ajungem la un limbaj primitiv în care este folosit cuvântul. Deși aceasta nu

1. Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru şi Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu. Notă istorică de Mircea Flonta. Studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, Bucureşti, Editura Humanitas, fr. 22, pp. 104-105.

2. *Ibidem*, fr. 7, p. 95.

e limbajul pe care-l folosim la douăzeci de ani, avem o aproximare grosolană a genului de joc de limbaj ce trebuie jucat…Dacă ne întrebăm cum învață un copil cuvintele «frumos», «delicat» etc. vom găsi că le învață cam în felul în care învățăm interjecțiile[1].

Astfel, putem spune că, prin conceptul „joc de limbaj", Wittgenstein ne propune o perspectivă asupra limbajului extrem de apropiată de practicile noastre cotidiene de viață, iar argumentele sale pot fi confirmate de fiecare dintre noi. Limbajul, spune Wittgenstein, seamănă cu un oraș vechi în care topografia lui, clădirile, străzile etc., se schimbă pe măsură ce interacțiunile dintre oameni sporesc an de an, secol de secol. Prin urmare, plecând de la această analogie, înțelesul cuvintelor fundamentale ale oricărui domeniu de reflecție, inclusiv al filosofiei artei, sunt un rezultat al interacțiunilor lingvistice dintre oamenii care „populează" respectivul domeniu. „Limbajul este parte componentă a unui mare număr de activități – a vorbi, a scrie, a călători cu autobuzul, a face cunoștință etc."[2]. Prin urmare, raportarea noastră originară la limbaj este *practică*. Astfel, limbajul este instrumentul principal care ne asigură succes în activitatea noastră, întrucât în viață ne conducem după regulile comunicării colective, interpretative, sociale și culturale. Simplu spus, limbajul este o „instituție", adică un sistem de interacțiuni care urmează reguli și obișnuințe formale și informale, pe care le învățăm din copilărie și le practicăm până la sfârșitul vieții. Prin limbaj se fixează sistemele de reguli de practicare a vieții în toată bogăția ei. „A urma o regulă, a face o comunicare, a da un ordin, a juca șah sunt *obiceiuri* (datini, instituții). A înțelege o propoziție înseamnă a înțelege un limbaj. A înțelege un limbaj înseamnă a stăpâni o tehnică"[3].

Pe de altă parte, poziția limbajului este analogă ochelarilor prin care privim lumea. Suntem „condamnați" să purtăm acești ochelari de la naștere și până la moarte. Drama noastră constă în aceea că noi nu putem privi în același timp *prin* ochelari și *la* ochelari. Noi nu putem ieși din captivitatea limbajului, dar dacă avem o bună reprezentare asupra jocurilor de limbaj, pe care le folosim în practicarea întregii noastre vieți, putem să ne clarificăm mai bine asupra rostului ei. Filosofii înșiși ar trebui să reflecteze asupra acestei captivități și să ne indice căile spre o mai bună autocunoaștere și clarificare de sine. „Care este țelul tău în filosofie? Să-i arăți muștei ieșirea din sticla cu muște"[4]. În sfârșit, prin intermediul jocurilor de limbaj, arată Wittgenstein, noi putem surprinde și *modurile de viață* ale semenilor noștri care au trăit în vremuri și epoci diferite și care au jucat alte jocuri lingvistice decât cele actuale. Aplicarea acestei prescripții metodologice lărgește orizontul nostru de înțelegere pentru că ne oferă posibilitatea comparării și cunoașterii altor experiențe poate la fel de relevante ca și experiențele noastre de viață. A surprinde diversele forme de viață în jocuri de limbaj, înseamnă a descrie o cultură. Noi înșine, autorii acestei lucrări, ne-am ghidat continuu după această recomandare metodologică a lui Wittgenstein atunci când am luat în considerare diversele *Weltanschauung*-uri istorice: „Cuvintele pe care le numim expresii ale judecății estetice joacă un rol complicat, dar foarte bine determinat, în ceea ce numim cultura unei epoci. A descrie folosirea lor sau a descrie ce se înțelege printr-un gust cultivat înseamnă a descrie o cultură. Ceea ce numim aici un gust cultivat poate nici nu exista în Evul Mediu. În epoci diferite se joacă jocuri cu totul diferite"[5].

---

1. Ludwig Wittgenstein, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă, ed. cit.*, p. 27.

2. *Ibidem*.

3. Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, ed. cit. fr. 199, p. 199.

4. *Ibidem*, fr. 309, p. 230.

5. *Ibidem*, p. 39.

Importanța gândirii lui Wittgenstein în filosofia artei depășește, cum s-a putut vedea, simpla ideea de contribuție ideatică sau metodologică. Wittgenstein a reinventat filosofia și a pus bazele gândirii analitice despre artă fapt care va fi argumentat în următorul capitol al lucrării de față.

2. Johan Huizinga şi omul care se joacă

Cartea *Homo ludens* este, după chiar spusele autorului, produsul unei munci de cercetare de treizeci și cinci de ani. Încă din anul 1903, gândul că „civilizația umană se naște în și ca joc”[1] apare în reflecțiile gânditorului olandez și, treptat, ajunge la maturitate. În toți acești ani, Huizinga studiază în mod sistematic toate instituțiile civilizației și caută indicii ale caracterului lor ludic, ajungând astfel să arate că domenii cât se poate de diverse ale existenței umane prezintă în mod necesar trăsături esențiale ale jocului: justiția, religia, războiul, filosofia și arta sunt doar câteva dintre regiunile culturale care s-au născut ca joc la începuturile arhaice ale civilizației umane și păstrează încă pecețile fundamentale ale jocului până în zilele noastre.

Pentru scopurile lucrării de față însă, nu suntem nevoiți să navigăm prin toate aceste domenii. Este suficient să expunem conceptul de joc după care se ghidează Huizinga în cercetările sale și, ulterior, să arătăm cum anumite trăsături ale acestuia se regăsesc în modul în care anticii sau chiar cei modernii, se raportează la artă. Urmărind cele patru trăsături principale ale jocului și corolarele lor putem înțelege de ce arta, ca și jocul, este înrădăcinată adânc în chiar natura omului.

a. Natura jocului și natura umană

Jocul este gândit de Huizinga drept o „categorie absolut primară a vieții și care poate fi recunoscută pe loc de oricine”[2]. Cu alte cuvinte, jocul este ceea ce Martin Heidegger numește „existențial”[3]. El este o structură originară a existenței umane, fără de care această ființare nu poate fi concepută. Astfel, în calitate de existențial, jocul poate fi regăsit în tot ceea ce facem. El cuprinde în sine întreaga raportare umană la existență și, tocmai de aceea, trebuie gândit ca o *totalitate*[4]. Cu alte cuvinte, jocul nu este o simplă activitate în care noi alegem să ne implicăm sau nu, ci este ceva ce determină caracterul oricărei lucrări pe care noi ne angajăm să o facem. El definește existența umană *ca întreg*, și tocmai de aceea nici o latură a sa nu-i poate rămâne străină.

În același timp, faptul că jocul este recunoscut pe loc de oricine înseamnă că noi nu avem nevoie de o specializare pentru a ne juca. Ca structură de ființă a omului și ca totalitate ce ne ordonează existența, jocul este ceva atât de intim legat de firea omenească încât avem acces direct la el, prin simpla reflecție. De aceea, pentru a putea înțelege natura jocului, singurul lucru pe care trebuie să-l facem este să privim acțiunile noastre cotidiene și să surprindem în ele caracterul ludic, pecețile jocului. Or, reflexivitatea este, încă de la Hegel, una dintre trăsăturile principale ale spiritului. Drept urmare, în măsura în care se prezintă pe sine ca totalitate la care avem acces în mod reflexiv, jocul este, într-un anume fel, spiritul însuși, adică esența omului[5].

---

1. Johan Huizinga, *op. cit*, p. 35.

2. *Ibidem*, p. 42.

3. Pentru mai multe despre detalii privitoare la conceptul de *existenţial,* vezi capitolul despre Martin Heidegger din volumul de faţă.

4. Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 42.

5. „Dar o dată cu jocul recunoaştem, cu sau fără voie, spiritul. Pentru că jocul, oricare i-ar fi esenţa, nu este materie. El sparge, începând cu categoria animalelor, limitele existenţei fizice.” (*Ibidem*).

Totodată, conceptul de joc gândit ca existențial, ca structură de ființă a omului, poate explica mai bine una dintre cele mai vechi definiții date acestei ființări – *zoon politikon*. Ideea că omul este, principial, o ființare socială, că nu poate exista altfel decât în societate, că nu se poate defini altfel decât prin contrast cu un *celălalt*, apare încă de la Aristotel. Pentru Huizinga însă, această definiție a omului se explică prin faptul că jocul poate fi văzut în cadrul culturii ca *structură socială*[1]. Jocul însuși implică raportarea la *celălalt*, la adversar sau la public, care apare în orice relație de tip social. Chiar și când avem în față un prieten, suntem conștienți de „adversitatea" lui, de faptul că există o diferență care nu poate fi niciodată depășită în totalitate între „eu" și „el". Așa cum, deși avem capacitatea de a empatiza, nu ne putem pune niciodată definitiv „în pielea celuilalt", la fel și în cazul jocului pentru a intra în competiție trebuie să avem un adversar, chiar și când acel adversar suntem, în unele cazuri, chiar noi înșine.

Prin faptul că este o structură socială, jocul se bazează pe „manipularea anumitor imagini, pe o anumită deformare a realității"[2]. În măsura în care structurează lumea în funcție de diverse tabere – coechipieri, adversari, spectatori – jocul provoacă o mutație a lumii cotidiene, prin care emerge ceea ce am putea numi *altă* lume, o lume a jocului. Astfel, structura de ființă a jocului trimite către ceea ce am numit „substituție de mundaneitate". El face posibilă această substituție și, tocmai de aceea, există o afinitate specială a jocului cu arta și estetica pe care gânditorul olandez o subliniază încă din primele capitole ale cărții. „Însușirea de a fi frumos nu este inerentă jocului ca atare, dar jocul are înclinarea de a se asocia cu tot felul de elemente de frumusețe (…) Legăturile dintre joc și frumusețe sunt solide și multiple"[3].

Vedem astfel că, încă de la primele considerații privitoare la joc, ajungem chiar în inima problemei operei de artă ca ființare făcută *pentru plăcerea estetică a celorlalți* – deci, cu caracter social – și ca ființare ce impune o metamorfozare a lumii cotidiene. Pentru a înțelege mai departe legăturile dintre artă și joc gândit ca structură de ființă a omului trebuie să explicităm cele patru trăsături esențiale ale jocului gândit ca existențial.

b. Cele patru trăsături esențiale ale jocului

Pentru a repera acele caracteristici care definesc esența jocului, trebuie să ne gândim la acele lucruri fără de care nu putem vorbi despre joc. Primul dintre acestea este alegerea liberă de participare. Cu alte cuvinte, „jocul este în primul rând și mai presus de toate o *acțiune liberă*"[4]. Ea nu este făcută „din obligație", ci „din plăcere". Nu putem fi obligați să ne jucăm deoarece, această obligație ar face ca participarea noastră la joc să nu fie autentică. De aceea, singurul scop al jocului nu este altul decât *plăcerea participanților*[5]. El nu este o nevoie vitală a omului, însă poate apărea un tip de „nevoie de joc" atunci când, prin aceasta, este vizată, de fapt, nevoia de plăcere. Noi, oamenii, în măsura în care suntem într-o căutare continuă a plăcerii, suntem mereu „prinși în joc". Astfel, ajungem la cea de-a doua trăsătură a jocului, care este aceea că el se constituie

1. „Cel care îşi îndreaptă privirea asupra funcţiei jocului (...) nu mai caută să descopere instinctele fireşti care determină jocul în general, ci consideră jocul, în multiplele lui forme concrete, ca structură socială." (*Ibidem*, p. 43).

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*, p. 47.

5. „Copilul şi animalul se joacă pentru că le face plăcere şi în asta rezidă libertatea lor" (*Ibidem*, p. 48).

ca *o ieșire din cotidian*, într-o „sferă temporară de activitate cu tendință proprie”[1]. Jocul este o extragere a omului „dintre lucruri” și o punere a sa într-o altă sferă, mai înaltă, în care contează mai puțin realitatea efectivă, cât „lumea jocului”. Pentru niște copii care se joacă improvizând din niște pietre o „poartă”, nu contează că acele pietre cu greu pot semăna cu o poartă „reală”. Tot ce contează pentru ei este faptul că, în cadrul jocului, acele pietre au o semnificație anume. Ele contribuie la lăsarea în urmă a grijilor cotidiene – temele pentru școală, poate – și la dobândirea unei anumite plăceri ludice. În strânsă legătură cu această ieșire din cotidian a jocului este pus și caracterul său dezinteresat. Plăcerea căutată în joc nu privește satisfacerea unor nevoi anume sau a unor pofte, ci chiar participarea la joc conferă plăcere[2] prin ea însăși. Adevăratul joc, înainte de a deveni sport sau divertisment, nu țintește un anumit rezultat, ci pura bucurie de a juca. Acesta este, de altfel, și motivul pentru care, de-a lungul istoriei, jocurile și întrecerile sportive își aveau rostul doar în cadrul anumitor serbări cu caracter religios sau funerar. Jocul este și competiție, însă el este, în primul rând celebrarea umanității noastre și a posibilității evadării din cotidian.

Această ieșire din cotidian are însă niște condiții. Ea nu survine oriunde și oricând, ci doar în anumite cadre spațio-temporale. Există un anumit „teren de joc” și un anumit „timp al jocului”, care nu coincide deloc cu timpul cotidian. Așa cum am văzut în capitolul precedent, la Mikel Dufrenne, că opera de artă își „construiește” propriul său timp și spațiu, la fel se întâmplă și în cazul jocului. Astfel, ajungem la cea de-a treia trăsătură fundamentală a conceptului de joc – aceea că el are un *caracter închis și limitat*[3]. Deși ar putea părea la prima vedere o trăsătură negativă, la o privire mai atentă ne dăm seama că limitarea jocului este, de fapt, un lucru bun. Datorită ei, jocul poate fi repetat într-un spațiu și un timp similare. Caracterul închis al jocului îi conferă acestuia posibilitatea repetării infinite. Un „joc deschis” ar fi unul care nu se termină niciodată și care, tocmai de aceea, nu poate fi repetat. Or, în măsura în care este închis și limitat la un anumit spațiu și timp, jocul poate fi re-deschis oricând jucătorii simt nevoia. Astfel, caracterul închis al jocului îi conferă ceea ce Huizinga numește „caracter agonal”. Deoarece este limitat în spațiu și timp, jocul este în sine competiție.

Acest caracter agonal nu trebuie înțeles doar ca adversitate față de altul, ci, în primul rând, ca luptă cu sine. Adevărata competiție în joc nu este dată neapărat de miza jocului, pentru că, după cum am văzut, participarea autentică la joc vizează o plăcere dezinteresată. Din contră, adevărata competiție este a fiecăruia cu el însuși, astfel încât să întruchipeze cât mai bine, într-o anumită „partidă”, ideea însăși a jocului. Jucătorul de hochei pe gheață nu se luptă neapărat cu un adversar, ci se luptă în primul rând cu sine pentru a juca cât mai bine. Învingerea adversarului nu oferă decât confirmarea faptului că această competiție lăuntrică a fost câștigată. La fel, artistul autentic nu se luptă cu ceilalți artiști pentru faimă, ci se luptă cu sine însuși pentru a-și exprima cât mai corespunzător ideea din minte – sau cel puțin așa ar trebui, urmărind modelul teoretic a lui Huizinga.

Așa stând lucrurile, de vreme ce jocul însuși își definește un „spațiu de joc” și un „timp de joc”, el „*creează ordine, este ordine*”[4]. Ca ordine, jocul impune reguli care, privite din perspectiva lumii

1. *Ibidem*.

2. „Toţi cercetătorii pun accentul pe caracterul dezinteresat al jocului. Întrucât nu este un crâmpei din «viaţa obişnuită», jocul se situează în afara procesului de satisfacere nemijlocită a nevoilor şi poftelor”. (*Ibidem*, p. 49).

3. *Ibidem*, p. 50.

4. *Ibidem*, p. 51 (*subl. n.*).

cotidiene, sunt arbitrare, însă, din lăuntrul jocului sunt necesare. Odată intrat în joc, jucătorul este nevoit să respecte regulile acestuia, sau să fie penalizat, exclus din joc. În acest punct poate, mai mult decât în celelalte, filosofia jocului se întâlnește cu filosofia artei deoarece cea mai veche concepției a operei de artă este aceea că ea este ordine și armonie. Jocul, la fel ca și arta, sunt generatoare de ordine și tocmai de aceea „factorul estetic este poate identic cu silința de a crea o formă ordonată, care întrepătrunde jocul în toate aspectele lui"[1].

Punând laolaltă toate aceste trăsături ale jocului, obținem o definiție de lucru cu care putem opera în continuare în determinarea esenței ludice a artei. După Huizinga, definiția completă a jocului, care înglobează toate aspectele sale este următoarea:

„*Jocul considerat din punctul de vedere al formei, poate fi numit o acțiune liberă, conștientă că este «neintenționată» și situată în afara vieții obișnuite, o acțiune care totuși îl poate absorbi cu totul pe jucător,* o acțiune de care nu este legat nici un interes material direct și care nu urmărește nici un folos, o acțiune care se desfășoară în limitele unui timp determinat anume și *ale unui spațiu determinat anume, o acțiune care se petrece în ordine, după anumite reguli și care dă naștere la relații comunitare dornice să se înconjoare de secret sau să se accentueze, prin deghizare, ca fiind altfel decât lumea obișnuită.*"[2]

Pornind de la aceasta definiție și gândind totodată jocul ca structură de ființă a omului, putem face legătura dintre joc și artă, pe de o parte, și între artă și constituția existențială a omului pe de alta. Întrucât tema principală a lucrării de față este aceea a înțelegerii statutului ontologic al operei de artă, în paginile următoare ne vom concentra mai mult asupra primului raport enunțat aici.

c. Caracterul ludic al artei

Pentru a înțelege caracterul ludic al artei trebuie să analizăm mai atent funcția pe care o joacă imaginația în tot acest proces. Pentru ca arta și cultura în genere, să se poată naște, a fost nevoie ca omul, în calitate de ființare conștientă, să aibă o atitudine ludică față de lume ca întreg, să preia ceea ce este real și să îl transforme, să se joace cu el, să îl pună într-o nouă ordine. Or, la oameni, această scoatere a lucrului din realitatea sa nemijlocită și punere într-o altă ordine – cea a gândirii – este exact funcția imaginației. De aceea, „considerarea, în imaginație, a lucrului observat ca o ființă vie este expresia primară a fenomenului"[3]. De îndată ce trebuie să comunicăm altora ceea ce am observat, noi deja pre-luăm lucrul observat în minte, ni-l reprezentăm, și încercăm să-l exprimăm astfel încât reprezentarea din mintea noastră să poată fi „receptată" mai departe. Cu alte cuvinte, „reprezentarea se naște ca închipuire"[4]. Omul se joacă cu realitatea, o personifică și o trece într-un spațiu propriu de joc, îi dă acesteia un rost și un înțeles.

Într-un anumit sens, prin imaginație, omul face din întreaga lume spațiul său de joc deoarece întreaga realitate este supusă reprezentărilor imaginației umane. Aborigenul vede o zeitate în fiecare copac și animal, omul religios vede un sens „tainic" oricărui lucru, filosoful vede un principiu în spatele tuturor ființărilor. Toate acestea, spune Huizinga, nu sunt, la origine, decât jocuri ale imaginației care au rolul de a forma o reprezentare și de a lega această reprezentare de

1. *Ibidem*, p. 51.
2. *Ibidem*, p. 55.
3. *Ibidem*, p. 219.
4. *Ibidem*, p. 225.

o expresie, astfel încât să poată fi comunicată mai departe. Omul, ca întreg, are o atitudine ludică, ce „trebuie să fi fost prezentă înainte să fi existat cultură omenească sau capacitatea de vorbire și exprimare[1]. Fără această atitudine ludică, omul nu s-ar fi ridicat de la nivelul animalelor și nu ar fi făcut din întreaga planetă „terenul său de joc". Asta deoarece reprezentarea, expresia și gândirea însăși nu pot fi concepute dacă eliminăm caracterul ludic al imaginației. În asemenea condiții, nici arta nu ar fi fost posibilă întrucât, după cum ni se relevă acum, condiția de posibilitate a oricărei reprezentări și expresii este atitudinea ludică a omului exprimată, la nivelul imaginației. Această atitudine face ca reprezentarea și expresia să se nască într-o strânsă legătură reciprocă, o legătură pe care nici un fel de gândire – oricât de tehnică sau artificială ar fi ea – nu poate să o dezlege până la capăt. Doar jocul „leagă și dezleagă"[2], iar expresia și reprezentarea sunt legate de chiar atitudinea ludică originară a omului. De aceea, într-un anumit sens, orice om este născut artist și trebuie doar să devină ceea ce a fost deja dintotdeauna.

Având în minte aceste lucruri, putem observa cu ușurință caracterul ludic atât al procesului creator, cât și al procesului de contemplare artistică. Artistul, în efortul său de imitare a naturii, nu face nimic altceva decât să transpună în materie un joc al imaginației. *Mimesis*-ul, gândit ca esență a procesului creator, este un joc[3]. De aceea, și artele au caracterul jocului. În cazul artelor performative, acest caracter este mai clar: actorul joacă pe scenă în sensul propriu al cuvântului. El oferă o reprezentație. În cazul artelor plastice însă, caracterul ludic este mai subtil. Încă din cele mai vechi timpuri, sculpturile și reprezentările pictate țin de lumea sacrului și au un uz ritual, fapt cel le conferă un caracter ludic implicit[4].

Caracterul ludic al artelor se vede cu claritate și în tehnica artistică. De-a lungul timpului, până în zorii epocii moderne, artiștii se întreceau în măiestrie la fel cum o fac sportivii. Și astăzi, există concursuri de teatru, de muzica, de pictură sau de sculptură în cadrul cărora artiștii își expun operele pentru a fi apreciate și aplaudate de către public. Toate acestea indică faptul că latura „agonică", competitivă, a artei rămâne conservată în aceste instituții culturale astfel încât, oriunde ne uităm, în orice domeniu al artei, „drept fundal, găsim totdeauna străvechea funcție ludică a competiției ca atare"[5]. Cu toate acestea, Huizinga acceptă faptul că, în general, caracterul ludic al artei s-a depreciat în zilele noastre. Chiar și jocurile sportive, odată practicate în contexte religioase și ritualice, s-au transformat în divertisment și industrie. Mai putem oare găsi un caracter ludic al artei în contemporaneitate? Răspunsul filosofului olandez este „da". Încă mai putem găsi elementul ludic în artă, chiar într-o formă mai intensificată. Profesionalizarea artistului și caracterul de excepționalitate al geniului postulat încă de la începutul modernității au deschis un proces prin care, în jurul artiștilor și al operelor de artă, se formează o „atmosferă ludică". Publicul este acea „comunitate de joc" atât de necesară, galeriile sunt spații de joc, iar conferințele și

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*, p. 51.

3. *Ibidem*, p. 253.

4. „Opera de artă ţine aproape totdeauna de lumea sacrului, e încărcată cu potenţele ei: forţă magică, semnificaţie sfântă, identitate reprezentativă cu lucruri cosmice, valoare simbolică, pe scurt consacrare. Dar, aşa cum s-a demonstrat mai sus, consacrarea şi jocul se află atât de aproape între ele, încât ar fi de mirare ca totuşi calitatea ludică a cultului să nu radieze, într-un fel sau altul, asupra producţiei şi preţuirii artelor plastice" (*Ibidem*, 259-260).

5. *Ibidem*, p. 266.

cărțile despre artă întreține această „lume a artei" care, în esența sa, rămâne ludică[1]. Așadar, în teoria artei ca joc avem deja o deschidere spre teoria instituțională pe care o vom analiza în capitolul următor, fără însă ca acest lucru să indice o legătură directă între cele două. Mai degrabă credem că este vorba despre o tendință generală a *Weltanschauung*-ului modern. Instituționalizarea artei și formarea în jurul ei a unei lumi a artei compusă din toți oamenii și locurile care fac posibil fenomenul artistic conservă caracterul de joc al artei într-o lume care a uitat să se joace.

În concluzie, analiza lui Huizinga ține conceptul de joc ca origine a culturii omenești și îl leagă de constituția de ființă a omului. Acest concept al jocului nu este însă dezvoltat cu privire la opera de artă însăși. Gânditorul olandez scoate la lumină doar trăsăturile ludice ale operei de artă ca produs al omului sau ca activitate la care el participă. Cu toate acestea, gânditorul olandez nu face pasul decisiv pentru a gândi jocul în calitate de concept ce transcende atât creatorul cât și opera de artă și, tocmai de aceea, nu surprinde caracterul ludic al *esenței* operei de artă înseși. Acest pas va fi făcut de Gadamer prin explicitarea hermeneutică a ființei operei de artă ca joc.

3. Hans-Georg Gadamer şi opera de artă ca joc şi reprezentaţie

a. Critica conștiinței estetice și necesitatea unei hermeneutici a operei de artă

Primul pas pe care Gadamer îl face în vederea dezvoltării unei hermeneutici a operei de artă pe modelul conceptului de joc este acela de a pune în lumină artificialitatea viziunii tradiționale privitoare la contemplația estetică. Încă de la începutul epocii moderne, lumea a fost scindată în două. Individul uman este un subiect cunoscător, iar lucrurile pe care el le întâlnește în lume sunt privite ca obiecte. Astfel, „obiect" este orice stă în fața omului în mod opozitiv și se diferențiază astfel de el. Chiar și în gândirea comună de astăzi persistă această idee că opera de artă este un „obiect", diferit în mod fundamental de cel care-l contemplă.

Pe această cale s-a ajuns la concepția abstractă conform căreia opera de artă este ceva ce există în sine, un lucru inert montat pe peretele galeriei sau pus pe un piedestal în muzeu, care își păstrează aceleași calități de la o zi la alta. La rândul său percepția estetică este gândită ca o abstracție, ca o capacitate a sufletului nostru ce poate transforma percepția pură a operei în trăire estetică prin diverse mecanisme. Falia ce se cască între aceste două concepte, între opera de artă gândită ca obiect de sine stătător și conștiința estetică pură ca trăire abstractă devine imposibil de trecut. În loc să avem de-a face cu un fenomen unitar, avem două concepte abstracte ce nu pot fi aduse în nici un chip laolaltă. Privită din perspectiva operei, esența artei va trebui căutată în procesul de creație și în conceptul de geniu. Privită însă din perspectiva experienței estetice, felul de a fi al operei de artă este dictat de gust. Această problemă însă nu ne este străină deoarece ne-am întâlnit cu ea încă din zorii epocii moderne, în chiar momentul instituirii sistemului artelor frumoase la Batteux. Am văzut acolo cum conceptul modern de artă este unui eterogen, cu o origine dublă și ambiguă.

---

1. „Privind lucrurile de pe o altă latură, am putea vedea o anumită intensificare a elementului ludic din viaţa artistică, şi iată de ce. Artistul e considerat ca o fiinţă excepţională care se înalţă deasupra majorităţii semenilor săi, şi trebuie să se bucure de un anumit respect.Ca să poată resimţi această idee de excepţionalitate, are nevoie de un public de admiratori sau de un grup de adepţi, pentru că masa nu-i dăruieşte acel respect decât cel mult în fraze. (...) E nevoie de o comunitate de joc, care se retranşează în ritualurile ei. (...) Aparatul de publicitate modern, cu critica de artă de înalt nivel literar, cu expoziţii şi conferinţe, este aptă să accentueze caracterul ludic al manifestărilor artistice (*Ibidem*, pp. 305-306).

Gadamer contrapune acestei idei abstracte despre artă ideea că „panteonul artei nu este doar o prezență atemporală care se înfățișează conștiinței estetice pure ci fapta unui spirit ce se adună și se grupează istoric”[1]. Cu alte cuvinte, prin artă ajungem, într-un fel, la noi înșine. Opera de artă nu este un obiect inert pe care doar îl percepem, ci în ea ne oglindim pe noi, împreună cu constituția noastră de ființă și cu experiențele noastre de viață. Așadar, experiența estetică nu este o contemplare pură și dezinteresată, ci, în primul rând, cunoaștere de sine[2]. Într-o astfel de ipostază, ea nu vizează numai o operă de artă anume percepută într-un moment anume al vieții, ci una care „corespunde realității istorice a omului”[3].

Privind un tablou, noi nu avem o experiență punctuală ci, în acea clipă, aducem cu noi un întreg „bagaj existențial”. Modul în care percepem tabloul este determinat, pe de o parte, de ceea ce ne transmite el, însă, pe de altă parte, de modul în care ne înțelegem pe noi înșine și lumea din jur. Așadar, omul nu vede pur și simplu opera de artă, ci o și interpretează de fiecare dată din perspectiva experienței sale de viață. De aceea, relația dintre om și operă este una „hermeneutică”. În această hermeneutică a operei de artă, Gadamer ia drept fir călăuzitor conceptul de joc. Cu alte cuvinte, explicitarea operei însăși este înțeleasă pornind de la trăsăturile esențiale ale jocului, gândit în structura sa ontologică. În subcapitolele următoare vom analiza această explicitare a operei de artă și schimbările pe care ea le aduce sistemului artelor frumoase.

b. Conceptul jocului ca proces medial

Deși pleacă de la conceptul lui Huizinga de joc, Gadamer pune în lumină mai bine structurile de ființă ale jocului însuși, gândit ca fenomen, ca apariție pentru om. El se concentrează mai puțin decât gânditorul olandez asupra rădăcinilor istorice ale jocului în civilizația umană și asupra rolului pe care acesta îl are în dezvoltarea și perpetuarea culturii. Astfel, el obține un concept *ontologic* al jocului care, după cum vom vedea are în centrul său ideea de „diferență ontologică”.

Una dintre primele structuri de ființă ale jocului este independența sa față de jucători și spectator[4]. Deși orice joc presupune, într-un anume fel, jucători și spectatori, prezența lor nu este o cerință necesară. Jocul de fotbal, de exemplu, există cu regulile și normele sale chiar dacă nimeni nu-l joacă la un anumit moment. Cu alte cuvinte, una este ideea jocului ca atare, care este independentă de condițiile concrete de desfășurare, și alta este jocul concret pe care cineva anume îl joacă. Pe de o parte avem o structură atemporală și, pe de alta, avem concretizarea sa. Astfel, „jocul accede la reprezentare prin cei care-l joacă”[5]. Așa cum arta devine „reală” în opera de artă, la fel și jocul devine „real” în partida jucată. Avem așadar de-a face cu o diferență ontologică prin care jocul se menține, în idealitatea sa, deasupra jucătorilor și spectatorilor.

Din această perspectivă, sensul originar al jocului este unul *medial*, adică implică „*primatul jocului față de cel care joacă*”[6]. Încă din gramatică, „diateza medie” a verbelor se referă la faptul că acțiunea în cauză absoarbe în totalitate ființa subiectului care acționează. Deci jocul absoarbe

1. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn şi Călin Petcana, Bucureşti, Teora, 2001, p. 82.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. „Jocul are o esenţă proprie independentă de conştiinţa celor ce joacă.” (*Ibidem*, p. 87).

5. *Ibidem*

6. *Ibidem*, p. 88.

jucătorii astfel încât, în cadrul competiției prilejuite de joc, fiecare dintre ei își dobândește oarecum propriul sine[1]. Jucătorul este jucător doar în joc, la fel cum artistul este artist doar prin operele create. Acesta este sensul ontologic al jocului, cel în care omul implicat dobândește o „pură reprezentare de sine însuși"[2], ajungând astfel ca, prin implicarea sa ludică, să dobândească o anumită cunoaștere de sine.

Pornind de la acest sens medial al jocului putem înțelege, mai departe, și raportarea omului la artă. Întrucât arta este gândită pe firul călăuzitor al jocului, ea este ceva ce transcende omul și îi absoarbe întreaga atenție. În operă, omul – fie el artist, spectator sau critic – se regăsește pe sine și își formează o reprezentare despre sine. Intrat în lumea artei, creatorul se reprezintă pe sine *ca artist*, spectatorul se reprezintă pe sine *ca iubitor de artă*, iar criticul se reprezintă pe sine ca *teoretician al artei*.

Având în vedere aceste lucruri, nu este deloc de mirare faptul că natura, gândită ca joc etern și lipsit de finalitate al nașterii și morții și revenirii anotimpurilor, a fost gândită drept model prin excelență al artei. Ea, la fel ca orice joc, implică o oscilație continuă, un „încolo-și-încoace"[3], care face ca omul să se înțeleagă pe sine în strânsă legătură cu lumea din jurul său, dar și cu ideile din mintea sa. La fel ca arta, și natura este, în același timp, în noi și în fața noastră. Ea cuprinde totul și transcende orice individ. De aceea, primul instinct al omului este acela de a imita natura prin artă. El transpune jocul etern în operă, îl reprezintă, și astfel se autoreprezintă pe sine.

Așadar, arta creează un spațiu de joc în care omul se poate înțelege pe sine. Iar acest lucru este un mare risc deoarece „ne putem juca doar cu posibilități efective"[4]. În joc, noi putem câștiga sau pierde chiar sensul existenței noastre. „Atracția – seducția? *n.n.* – pe care jocul o exercită asupra jucătorului rezidă tocmai în acest risc"[5], în riscul de „a te lăsa jucat de joc" și de a te elibera de responsabilitatea lumii cotidiene. Jocul ne atrage prin această promisiune a libertății și ne farmecă introducându-ne într-o „altă" lume[6]. Putem deja observa aici legătura intimă dintre joc, seducție și atracție asupra căreia ne vom opri la finalul capitolului pentru a o clarifica și pentru a stabili raporturile dintre acești termeni. Cert este însă că, fără farmec și seducție, jocul nu poate fi gândit pentru ca ar fi privat tocmai de caracterul său ludic. Aceste două trăsături constituie, prin urmare, chiar esența ludicului însuși.

O altă trăsătură fundamentală a conceptului ontologic de joc, care decurge direct din cele spuse până acum este aceea că, deși nu presupune în mod necesar un public, orice tip de joc menține deschisă posibilitatea de a fi jucat *pentru cineva*. „A reprezenta înseamnă, potrivit posibilității sale, a reprezenta pentru cineva"[7] și tocmai de aceea, autoreprezentarea, care este o trăsătură fundamentală a jocului, este mereu o posibilă ca întruchipare, ca reprezentație scenică sau ca

1. „Structura jocului îl absoarbe parcă pe jucător şi îl uşurează de sarcina iniţiativei care constituie solicitarea propriu-zisă a existenţei." (*Ibidem*).

2. *Ibidem*, p. 89.

3. *Ibidem*, p. 88

4. *Ibidem*., p 89.

5. *Ibidem*.

6. *„Atracția jocului,* fascinația pe care o exercită constă tocmai în faptul că jocul se înstăpânește asupra celui ce joacă, chiar dacă este vorba despre jocuri în care încercăm rezolvarea unor sarcini pe care ni le-am propus singuri, *farmecul jocului* este dat de riscul de a vedea dacă ceva „merge", dacă „reuşeşte" şi dacă „reuşeşte încă odată" (*Ibidem*, p. 89, *subl. n.*).

7. *Ibidem*, p. 91.

exemplificare în fața cuiva. Așadar, jocul însuși este „deschis către public", însă această deschidere nu contrazice caracterul închis al jocului pe care l-a observat Huizinga.

Din contră, „deschiderea către spectator participă mai curând la constituirea caracterului închis al jocului"[1] și asta pentru că publicul este în aceeași măsură absorbit de lumea jocului ca și jucătorii. Pentru a folosi o expresie deja citată de-a lui Mikel Dufrenne, jocul, ca și opera de artă are un *caracter tentacular* prin care acaparează toată atenția celor din jur. Iubitorul de artă este la fel de mult absorbit de lumea artei ca și artistul. Astfel, diferența dintre „actor" și „spectator" sau, în general, între artist și public este ștearsă în măsura în care ambii participă la același *joc al artei*, care este „deasupra" lor și care, într-un anume fel, le dictează un sens. Lucrurile trebuie înțelese aici la nivel de principiu, nu la nivel concret. Cu alte cuvinte, chiar și o operă ce nu a fost niciodată expusă și este ținută de creatorul său într-un loc secret, este deschisă publicului prin chiar faptul său de a fi. Stă în esența ei de reprezentare să fie totodată și expresie, adică reprezentare „dedicată cuiva, chiar dacă nu este nimeni prezent să o asculte sau să o privească"[2].

În acest context, ca și în toate contextele legate de teoria jocului, reprezentarea nu trebuie însă gândită nici în mod psihologic și nici în mod obiectual. Ea ar trebui, mai degrabă, gândită ca *reprezentație* sau ca *re-prezentare* – ca posibilitate perpetuă a actualizare a unui prototip, a unei idei, care nu este ea însăși prezentă „în carne și oase" în fața noastră. Asupra acestui sens al reprezentării trebuie să ne concentrăm pentru a surprinde satisfăcător gândul lui Gadamer.

c. Reprezentare, expresie și metamorfozare în plăsmuire

Punând laolaltă toate cele discutate până acum despre joc observăm un paradox: jocul este, în același timp, ceva ce transcende indivizii care participă la el, însă, totodată, este reprezentare publică, expunere. Felul de a fi al jocului, rezumat de Gadamer prin mișcarea oscilatorie între două părți – un fel de „du-te-vino" – este, de fapt, mișcarea prin care el se constituie. Jocul coboară în lumea cotidiană, rămânând totodată „deasupra acesteia" pentru a-l putea fermeca și seduce pe cel ce participă la joc. Această coborâre a jocului în lumea cotidiană este numită de Gadamer „metamorfozare în plăsmuire" și dă seama de modul în care o piesă de teatru, spre exemplu, este aceeași în diferitele sale reprezentații. Arta în general este o astfel de metamorfozare în plăsmuire deoarece ideea de artă ca atare nu există decât „desfigurată" în multiplele opere de artă pe care le vedem.

Pe de altă parte, metamorfozarea în plăsmuire ne ajută să înțelegem și motivul pentru care arta ne captează atât de puternic atenția. Lumea cotidiană este *metamorfozată* într-o altă lume. Atunci când suntem captivați de o piesă de teatru sau de un tablou, noi nu ne mai raportăm la problemele cotidiene, ci ne aflăm într-o lume metamorfozată, care „și-a găsit propria măsură în sine însăși"[3]. Ceea ce exista pentru noi înainte, este cu totul inexistent, iar locul său este luat de „lumea jocului", care ne oferă ceea ce Gadamer numește „bucuria cunoașterii". În măsura în care noi interpretăm opera de artă, ajungem să cunoaștem ceva sau, mai bine spus, să recunoaștem ceea ce este reprezentat.

1. *Ibidem*, p. 92

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 94.

Această recunoaștere, spune Gadamer, este „sensul de cunoaștere al *mimesis*-ului”[1]. Avantajul pe care îl avem când recunoaștem este acela că ceea ce este recunoscut depășește oarecum ceea ce era deja cunoscut. Să luăm exemplul unui tablou a lui Picasso în care recunoaștem motivul Madonei. Ceea ce, în jocul interpretării operei de artă, ia naștere în mintea noastră este o *reprezentație* a Madonei. Ea este metamorfozată în plăsmuire astfel încât să ni se înfățișeze într-un mod mai mult sau mai puțin recognoscibil. Ceea ce are în plus reprezentația față de ideea din mintea noastră este faptul că are un caracter *intuitiv*. Ea nu este doar o idee abstractă, ci „a ajuns în deschis” – reprezentarea și-a găsit recunoașterea în conștiința umană, omul s-a întâlnit cu ideea reprezentată în operă și a putut-o intui „în carne și oase”[2].

Din acest punct de vedere, reprezentarea este chiar felul de a fi al operei de artă. Chiar și în cazul artelor non-figurative, ceva anume ne este reprezentat, ne este „adus în deschis” spre (re) cunoaștere. Ea este „întruparea” ideii într-un mod în care medierea reprezentării se anulează pe sine deoarece, în joc, noi suntem complet absorbiți de desfășurarea evenimentelor și nu avem conștiința nici unei medieri[3]. Totalitatea de sens care este prototipul unei opere este întruchipată în mod concret, iar reprezentarea pe care o vedem este o recunoaștere directă a prototipului.

Dacă așa stau lucrurile, procesul de reprezentare (înțeles în sensul reprezentației teatrale) este și expunere (sau expresie) în același timp. Întrucât arta ca joc este deschisă publicului prin chiar ființa sa, nu există reprezentare fără expresie și nici expresie care să fie dezlegată de reprezentare. Acestea două sunt aduse laolaltă în reprezentația scenică a artei, gândită în cel mai larg sens posibil. Aici nu este însă vorba doar despre dramaturgie. După cum am sugerat deja, toate artele sunt bazate pe reprezentație deoarece toate artele se raportează la un anume „prototip” care este reprezentat mai mult sau mai puțin deformat în operă. „Conținutul propriu al tabloului este determinat ontologic ca emanație a prototipului”[4]. Prin tablou, ca de altfel prin orice operă de artă, un prototip, o idee din mintea artistului, accede la reprezentare. Ea este pusă în operă și expusă publicului și, fără această expunere *ca* reprezentare nu ar exista deloc sau ar fi, propriu-zis, nimic. Pe de altă parte însă, aceeași idee poate dobândi mai multe reprezentări la același artist. Asta este ceea ce criticii de artă numesc „motive”. Spre exemplu, motivul sărutului apare în operele lui Brâncuși începând din lucrările de tinerețe până în lucrările târzii. În toate ocurențele sale, acest prototip este reprezentat diferit. Cu toate acestea, în fiecare dintre aceste reprezentări poate fi *recunoscută* ideea artistului ca atare și, cu cât reflectăm mai mult, cu atât ajungem mai intim în apropierea prototipului pe care toate reprezentările îl întrupează.

Cu toate acestea, prototipul însuși, ideea din mintea artistului, este, la limită, inefabilă și incognoscibilă. De aceea, între reprezentări și ideile care sunt reprezentate există o prăpastie de netrecut, un „interval de ființă de neabolit”[5]. Așadar, lupta pe care artistul o dă este aceea de a

1. *Ibidem*, p. 95.

2. „Raportul mimic originar pe care îl discutăm implică, prin urmare, nu doar faptul că ceea ce este reprezentat există, ci și că acesta a ajuns într-un mod mai propriu în deschis” (*Ibidem*). Pentru mai multe detalii despre conceptul de deschis şi deschidere în tradiţia fenomenologică, *v.* capitolul despre Heidegger.

3. „Medierea [operei] este concepută ca fiind una totală. Medierea totală înseamnă că ceea ce mediază se anulează pe sine însuşi ca atare. Altfel spus, reproducerea (în cazul piesei de teatru şi al muzicii, dar şi în cel al declamării epice sau lirice) nu este tematizată ca atare; Opera este cea care se aduce pe sine la reprezentare, trecând prin reproducere şi în ea.” (*Ibidem*, p. 100).

4. *Ibidem*, p. 114.

5. *Ibidem*, p. 96.

„metamorfoza în produs" tocmai acest inefabil pentru ca astfel, ceea ce nu poate fi, principial, cunoscut, să poată fi (re)cunoscut de către public. Acestea este, în fond, întreaga miză a jocului artei: aceea de a oferi oamenilor o reprezentație a ideii fără chip pentru ca, astfel, aceasta să poată fi recunoscută de public în toate ocurențele sale izolate.

Pentru ca publicul să recunoască însă ideea din spatele reprezentării, el trebuie să „participe la temporalitatea operei". Această participare nu implică însă doar ceea ce am discutat până acum, anume captivarea omului și intrarea în lumea operei. El trebuie să intre, oarecum, și in „timpul operei". De aceea, esența asistării la un spectacol – fie el artistic sau ludic în genere – se regăsește în conceptul de „sincronie", care denumește de fapt „ființa operei de artă"[1]. Caracteristic acestei dispoziții temporale este aceea că, atunci când asistăm la orice joc, dacă suntem într-adevăr seduși și fermecați de el, ceea ce este jucat în acel joc dobândește o „prezență deplină". Atunci când ne susținem echipa favorită de hochei pe gheață, amintirile și planurile, trecutul și viitorul se suspendă. Ceea ce este jucat, în schimb, capătă, până la sfârșitul meciului, un fel de prezență vecină cu atemporalitatea sau eternitatea[2]. Timpul jocului ne ocupă întreaga conștiință astfel încât noi suntem „prinși în clipă" pe tot parcursul acestuia.

La fel se întâmplă și în cazul contemplării unei opere de artă: ceea ce este reprezentat în operă, oricât de „veche" sau „nouă" ni s-ar părea această idee, dobândește prezență deplină și exclusivă, care are caracterul „clipei absolute". Este parcă un „timp înghețat", care nu „trece", ci dăinuie și rămâne în dăinuire atâta timp cât omul este fermecat de operă. În cadrele acestei clipe, spectatorul uită de sine și, în același timp, se descoperă pe sine însuși prin re-cunoașterea ideii reprezentate[3]. Ceea ce „smulge [omul] din toate îi redă în același timp întregul ființei sale"[4].

Acesta este, probabil, locul cel mai bun pentru a opri meditația privitoare la teoria gadameriană a jocului – ale cărei elemente principale le-am expus deja – pentru a urma o cale proprie ce tocmai ni s-a deschis în față. „Ceea ce smulge omul din toate" nu este nimic altceva decât jocul, gândit ca esență a artei. Faptul de „a smulge omul din toate" s-a revelat însă deja ca fiind o urmare a caracterului seducător și fermecător al operei însăși. Așadar, trebuie să ne interogăm acum asupra felului în care aceste două trăsături se regăsesc în jocul artei.

4. Joc, farmec şi seducţie

Legătura dintre joc, farmec și seducție este atât de intimă, încât aproape că trece ca un „de la sine înțeles". Am văzut deja că aceste concepte sunt legate intim în gândirea lui Gadamer, însă ele apar și la Huizinga, care trece farmecul în rândul celor mai primitive (adică originare) caracteristici ale jocului[5]. Din această perspectivă, farmecul și seducția operei de artă fac posibil însuși jocul pentru că, fără acestea nu ar fi posibilă reprezentația și nici deschiderea către public. Pentru ca jocul să-și „țină laolaltă" lumea proprie, el trebuie să emane farmec și să atragă atenția omului. El trebuie să survină în cotidianitate pentru ca , prin metamorfozarea în plăsmuire, să transpună

1. *Ibidem*, p. 105.

2. *Ibidem*.

3. „Așa cum *parousia*, prezența absolută, desemna modalitatea de a fi a ființei estetice, iar o operă de artă este, cu toate acestea, aceeași peste tot unde devine o astfel de prezență, tot astfel, clipa absolută în care se plasează spectatorul este în același timp uitare de sine și mediere de sine însuși." (*Ibidem*, p. 106).

4. *Ibidem*.

5. Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 46.

lumea cotidiană într-o lume proprie. Pentru ca publicul să rămână în sincronicitate cu reprezentația artistică și să „asiste la" spectacol, jocul nu se poate lipsi de farmec și seducție.

Originaritatea acestor două concepte în fața celui de joc ni se revelează dacă ne gândim că orice joc trebuie să fie seducător și fermecător, însă nu orice farmec este, în esență, ludic. Oricât de larg ar fi conceptul de joc pe care-l adoptăm, el nu lucrează decât în condițiile în care, ca la Gadamer, există o diferență ontologică între imaginea reprezentată și prototip. Noi însă, avem de-a face și cu o dublă diferență, o diferență „meontologică", în care nimicul, inefabilul prin excelență este opus atât ideii cât și reprezentației acesteia. Nimicul „transcende" chiar și jocul deoarece el trebuie gândit ca *proveniența prototipului și reprezentației totodată*. După cum am văzut, între prototip și reprezentație este un „interval de neabolit" care „pune în joc" întregul mecanism al reprezentației. Ideea însăși își refuză într-un anumit grad reprezentarea. Ceva din ființa ei se ascunde sau, mai degrabă, undeva în „inima" ideii sălășluiește chiar neființa. Intervalul de neabolit, restul ce nu poate fi niciodată recuperat în reprezentație, cel despre care nu ne putem forma nici o idee este sursa perpetuă a farmecului și seducției. Omul este atras către idee tocmai datorită „nimicului" din ea. Dacă ideea ar putea fi cunoscută până la capăt, atunci încercarea artistică de a o reprezenta ar fi pură copiere și nimic altceva.

Toate cele tocmai expuse pot fi înțelese mai bine dacă privim lucrurile din perspectiva celui ce nu participă la joc, a celui ce ratează sincronicitatea. Acesta, conform teoriei lui Gadamer, nu recunoaște prototipul în reprezentare. El nu vede că dincolo de mâna de oameni care aleargă haotic după o minge sau că dincolo de petele de culoare fără noimă ale unei picturi nonfigurative există un „prototip" sau o idee. Cu alte cuvinte, reprezentația își ratează sarcina de a aduce în prezență deplină prototipul. Pentru cel din afara jocului, prototipul este, propriu-zis, nimic, iar intervalul dintre el și idee se întinde la infinit. Seducția și farmecul, tocmai pentru că își au ambele sursa în neființă, sunt cel dintâi impuls spre ajungerea la idee. Dacă noi nu am fi tentați să privim „dincolo" de ceea ce ni se oferă nemijlocit, nu am ajunge niciodată la prototipul unei reprezentări. Am rămâne blocați între pete de culoare și bucăți de piatră.

De altfel, credem că acesta este, în mare parte, motivul pentru care arta contemporană, chiar și fără figură, reușește să farmece și să seducă. În ea nu este imediat recognoscibil prototipul, așa cum este, de exemplu, într-un portret. Din contră, el trebuie găsit și reconstruit, fapt ce implică un efort în care mintea omului se angajează din pură curiozitate și dintr-o atracție irezistibilă spre ceea ce este (cel puțin într-un prim moment) fără de sens și fără chip. Distanța dintre reprezentație și idee tinde să fie infinită, iar ceea ce ne deviază atenția și ne „prinde" în lumea operei este tocmai această infinire a intervalului și nedeterminare a prototipului.

Așadar, farmecul și seducția operei de artă izvorăsc din ceea ce noi nu putem vedea în operă, din ceea ce nu este rostit, din ceea ce opera ne șoptește într-un limbaj mut. Noi simțim că, în operă, un artist a vrut să aducă la reprezentare și să exprime o anumită stare sau o anumită idee – faptul că nu putem cuprinde cu rațiunea această stare este acel ceva de care avem nevoie pentru a fi fermecați și seduși de artă. Reversul acestei afirmații este și el valabil. Dacă vrem să ratăm complet farmecul artistic, nu avem decât să reducem opera de artă la lucruri arhi-cunoscute: fie la o analiză care țintește să „explice în totalitate" opera, fie la o percepție pură care nu vede dincolo de petele de pe pânză. În fiecare dintre cazuri, am ratat intrarea în jocul estetic. Drept urmare, farmecul și seducția provin din necunoscut și din neființă. Ele emană din ceea ce noi nu vedem și, la fel ca un fir al Ariadnei,

ne conduc spre reprezentarea acelui ceva și, astfel, spre (re)cunoașterea lui.
În concluzie, putem spune că teoria jocului poate fi înțeleasă prin recurs la conceptele de farmec și seducție. Ele, totodată, ne deschid calea spre o înțelegere a operei de artă pe care istoria filosofiei nu a tematizat-o suficient. Mai bine de două milenii, filosofii au încercat să înțeleagă opera de artă căutând ființa ei în lumina a ceea ce *este* reprezentat în ea. Poate că ar fi o idee să încercăm să înțelegem mai degrabă ce *nu* este arta dar apare în artă și trimite către ceea ce cu toții căutăm, dar nu putem rosti și nici reprezenta. O astfel de abordare a operei din perspectiva neființei sau a nimicului este ceea ce putem numi o abordare *meontologică* și este, de fapt, una dintre căile coerente de cercetare a artei deschise de gândirea postmodernă.

Capitolul VIII

TEORIILE ARTEI DIN PERSPECTIVĂ ANALITICĂ

După cum am văzut în paragraful dedicat lui Ludwig Wittgenstein din capitolul anterior, programul analitic de filosofare, centrat pe analiză logică a limbajului și pe clarificare conceptuală, lasă foarte puțin loc reflecției despre artă în sensul tradițional al cuvântului. Odată ce problema enunțurilor estetice devine una a jocurilor de limbaj, întreaga tradiție filosofică ce vizează metafizica operei de artă este scoasă din discursul filosofic. Astfel, orice abordare esențialistă, care implică concepte precum cel de „natură", „esență" sau „ființă" a operei de artă, este automat privită cu suspiciune și exilată într-o zonă a „misticismului filosofic". Trebuie însă spus că prin această atitudine anti-metafizică și anti-esențialistă, teoriile tradiționale devin ținta diverselor critici postmoderne venite pe linia unei analize logice stricte a enunțurilor despre artă și a presupozițiilor pe care ele le ascund.

Pornind de la programul wittgensteinian, teorii precum cea a reprezentării sau a expresiei, încep să fie disecate din punct de vedere conceptual de filosofii analitici la începutul anilor `60 cu ajutorul noilor instrumente filosofice ale logicii propoziționale. În același timp, practicile artistice avangardiste au forțat gândirea despre artă să iasă din cadrele reflecției tradiționale și să propună noi teorii care să corespundă realității lumii artistice contemporane. Astfel, ies la lumină multe probleme privitoare, pe de o parte, la structura logică a teoriilor tradiționale și, pe de alta, la inadecvarea lor față de creația artistică a zilelor noastre. Din punctul de vedere logic, exigențele teoriilor „clasice" nu constituie condiții necesare și nici suficiente pentru a declara un lucru „operă de artă". În același timp, problema duplicatelor senzorial identice, ridicată de arta *ready-made*, a impus o regândire din temelii a ceea ce putem numi „operă de artă". Dacă o simplă lopată, spre exemplu, poate fi privită la fel de bine *ca* ustensil și *ca* operă, fără a exista nici o diferență perceptuală între cele două obiecte, atunci gândirea filosofică tradițională, bazată pe un sistem ierarhic de esențe generice, se vede depășită de chiar practicile artistice contemporane. Pentru prima oară în istoria filosofiei artei, creația artistică provoacă o revoluție radicală în gândirea despre artă, care avea să ducă la dezvoltarea teoriilor filosofice actuale.

Odată cu acest declin al teoriilor tradiționale se profilează și o nouă modalitate de a înțelege opera de artă care, în loc să facă apel la o „esență" a artei, face apel la „contextul cultural" în care aceasta se găsește și la condițiile pe care acest context trebuie să le îndeplinească pentru a se putea vorbi despre „artă" în genere. Asta înseamnă că opera nu mai este gândită din perspectiva unei trăsături intrinseci a obiectului artistic – „reprezentativitatea" sau „expresivitatea", de exemplu – și nici din perspectiva mecanismelor subiective ale creației, ci accentul cade pe inserția artei într-un anumit context – fie el social, cultural sau istoric. Această intuiție, conform căreia opera de artă nu are o esență de sine stătătoare care poate fi abstrasă din contextul în care ea a fost creată și validată este cea care a dat naștere unei multitudini de abordări contextual-culturale,

care constituie subiectul explicit al capitolului de față.

Trebuie să admitem în acest context că prin eliminarea modului de gândire esențialist, filosofia își pierde tocmai obiectul său principal de studiu și, în programele analitice, trebuie să renunțe la pretenția de a oferi cunoaștere întrucât cunoașterea aparține științelor experimentale individuale. În aceste condiții, eforturile filosofilor de orientare analitică se centrează asupra clarificării conceptelor și teoriilor despre artă derivate din datele obținute în domenii științifice diferite de filosofie, precum antropologia culturală, psihologia, biologia sau neurologia. Prima dintre aceste discipline este cea care se ocupă, prin tehnici și metode de lucru proprii, de studiul diverselor contexte culturale în care arta este produsă și a relațiilor pe care aceste contexte le întreține între ele[1]. Cea de-a doua, biologia, studiază din perspectiva teoriei lui Darwin motivele pentru care arta s-a dezvoltat de-a lungul procesului evolutiv și avantajele pe care această practică le aduce în cursa omului pentru supraviețuire și reproducere[2]. Ultimele două discipline, psihologia și neurologia, studiază modul în care percepem arta și efectele pe care această percepție le are asupra omului la nivel psihologic[3], respectiv cerebral[4]. Preluând datele verificate experimental de la aceste discipline, filosofia nu se mai definește ca o știință propriu-zisă, ci urmărește doar să „pună cap la cap" rezultatele din alte domenii și să ofere acea viziune de ansamblu care le este refuzată științelor individuale contemporane din cauza specializării din ce din ce mai accentuate.

Teoriile pe care le vom trata în continuare ar putea fi numite „teorii instituționale" în sensul cel mai larg al termenului – acela de comportamente habituale, de sisteme de interacțiuni *informale și formale* între oameni, sau cum spune Wittgenstein, de *obișnuințe*. Ele se raportează toate la artă ca la o „instituție social-culturală" în cadrele căreia un anumit obiect artistic poate sau nu să fie considerat „operă de artă". Pentru a nu crea însă confuzii cu teoria instituțională a artei în sens restrâns, enunțată de George Dickie și care nu este decât una dintre versiunile la care ne vom referi, vom numi acest complex de teorii analitice „*teoriile contextual-culturale ale artei*". Avantajul acestei denumiri constă în faptul că face posibilă punerea în discuție a unei laturi istorice a operei de artă, care lipsește din teoria instituțională a artei în forma susținută de Dickie, dar care apare la alți filosofi, cum ar fi Arthur Danto, Noël Carroll sau Jerrold Levinson. Alături de acești patru filosofi deja menționați, vom mai pune în discuție și concepția instituțională despre

1. „Arta este, după cum am crezut deja de mult timp, o noţiune culturală, iar antropologii culturali sunt oamenii de ştiinţă care se ocupă cu fenomenele culturale" (George Dickie, *Art and Value*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001, p. 24).

2. Stephen Davies, a cărui teorie o vom discuta în cele ce urmează a scris o carte care urmărește dezvoltarea activităților artistice în epoca „pre-instituțională", adică în pre-istorie, din perspectiva teoriei evoluției și a dovezilor arheologice pe care le avem despre artefactele acelor timpuri. Această preistorie a artei își propune să arate că „unele interese şi răspunsuri estetice – dar nu toate – au baze biologice. În această măsură, acele răspunsuri reflectă natura noastră umană comună" ca adaptare evolutivă la mediu (*v.* Stephen Davies, *The Artful Species. Aesthetics, Art, and Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2012).

3. „Aceste teorii [estetice] timpurii (...) sunt organizate în jurul a ceea ce voi numi «noţiuni de psihologie individuală», adică noţiuni despre ceea ce persoanele fac sau pătimesc în calitate de indivizi. Astfel de noţiuni contrastează cu noţiunile culturale a ceea ce persoanele fac sau pătimesc în calitate de membri ai unui grup cultural. (George Dickie, *Introuction to Aesthetics. An Analytical Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 77).

4. „Trăirea estetică se bazează pe o arhitectură neurală, pe un set de zone cerebrale care sunt implicate în emoţie, percepţie, imagistică, memorie şi limbaj. Dar, mai mult decât atât, trăirea estetică se iveşte din interacţiuni în reţea, opera unor sisteme cerebrale conectate şi coordonate într-un mod complicat care, împreună, formează o arhitectură flexibilă ce ne permite să creăm noi arte şi să vedem lumea din jurul nostru diferit." (Gabrielle G. Starr, *Feeling Beauty. The neuroscience of aesthetic experience,* Cambridge, MIT Press, 2013, p. XV).

artă a lui Stephen Davies, care se apropie foarte mult de cea a lui Dickie, dar pune un mai mare accent pe conceptul de „autoritate artistică". Peisajul teoretic astfel format de acești cinci filosofi aproximează destul de riguros principalele dezbateri actuale din filosofia artei apărute în mediile intelectuale americane și britanice.

Înrudirea acestor teorii este dată de raportarea lor comună la ideea de *lume a artei*, un concept propus pentru prima oară de Arthur Danto în textul său paradigmatic intitulat „Lumea artei"[1]. Acest scurt articol care nu depășește cincisprezece pagini și a fost publicat pentru prima oară în anul 1964 este probabil cel mai influent text din filosofia analitică a timpurilor noastre datorită faptului că a dat naștere unor dezbateri fără precedent privitoare la condițiile în care o operă de artă poate fi interpretată *ca* operă de artă. De aceea, pentru a înțelege diferențele, dar și asemănările dintre teoriile pe care le vom discuta, trebuie mai întâi să analizăm conceptul de „lume a artei".

1. „Lumea artei" şi statutul ontologic al operei de artă

Problema principală care a apărut la începutul anilor 1960 a fost aceea a determinării unei definiții a operei de artă care să rezolve dilema duplicatelor identice ridicată de arta *ready-made* la care ne-am referit mai devreme. În cazul acestora, este ușor de observat faptul că „pentru a considera unui lucru drept artă este necesar ceva ce ochiul nu poate distinge"[2], dar care, totodată, nu este ceva de genul unei „naturi de sine stătătoare" a operei de artă. Dacă arta ar avea o „esență", gândită în genul ideilor platonice în coordonatele substanței, atunci ea ar trebui să fie eternă și neschimbătoare. Or, revoluția *ready-made* a arătat că esența unui obiect nu este deloc dată odată pentru totdeauna, ci se schimbă în funcție de locul în care este plasat și de persoana care-l plasează. Același obiect dobândește un statut ontologic diferit dacă este „montat" de Duchamp într-o galerie de artă sau de un instalator anonim. De aceea, după cum am mai notat, atenția teoreticianului nu trebuie să se concentreze asupra întrebării „*Ce este artă?*", ci asupra întrebări „*Când este artă?*".

Acest „când" trimite către o serie de relații contextuale între obiectul artistic, pe de o parte, și locul în care este expus, persoanele care-l contemplă și momentul istoric în care este creat, pe de alta. Toate aceste coordonate formează *lumea artei*. Ele ne oferă prilejul de a interpreta un lucru *ca* operă de artă într-un anumit context și fac, în același timp, trimitere la o anumită teorie asupra artei. Se întâmplă astfel deoarece, atunci când ne pronunțăm asupra caracterului artistic sau neartistic al unui anumit lucru, noi deja presupunem și o teorie despre ce înseamnă arta în genere[3]. Această concepție nu trebuie să fie însă una articulată ca atare, ea poate fi implicită, moștenită pe calea educației de la alții sau formată prin interacțiuni aleatorii cu diverse medii sociale. De fapt, nici nu contează *cum* s-a format, ci singurul lucru care contează este că am fi incapabili din punct de vedere logic să distingem un tablou abstract de o pânză pătată cu vopsea fără o astfel de concepție despre artă. De altfel, dacă pentru ochiul omului de rând, unele dintre operele contemporane „nu sunt artă", acest lucru se întâmplă, cel mai probabil, din cauza faptului

1. Arthur Danto, *The Artworld* in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Nr. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.

2. *Ibidem*, p. 580.

3. „A distinge între opere de artă şi alte lucruri nu este o chestiune atât de simplu, nici măcar pentru vorbitorii nativi, iar în zilele noastre cineva ar putea să nu fie conştient că se află într-un teritoriu artistic fără o teorie care să-i spună asta" (*Ibidem*, p. 572).

că teoria despre artă pe care se bazează simțul comun – care este, cel mai probabil, o formă naivă a teoriei expresiei sau a reprezentării – este diferită de teoria sau teoriile asumate de artist și de „lumea artei" contemporană.

Plecând de la aceste remarci se mai poate face și observația că identificarea unei opere de artă necesită, de asemenea, o anumită cunoaștere a istoriei artei[1]. Lucrurile stau astfel deoarece, fără niște minime repere istorice, nu avem termen de comparație pentru obiectele pe care le considerăm drept artă. Un bun exemplu al acestei situații este faptul că, în contextul artistic actual, sunt *performance*-uri care implică automutilări, iar aceste forme de expresie artistică sunt recunoscute ca atare de lumea artei contemporane. Nu același lucru se poate spune însă despre faptul că Van Gogh și-a tăiat propria ureche deoarece „lumea artei" din secolul al XIX-lea nu recunoștea această practică. Așadar, fiecare manifestare artistică se configurează într-o atmosferă teoretico-istorică și fiecare operă de artă își capătă sensul numai privitor la o anumită teorie despre artă și la practicile artistice deja prezente în lumea artei.

Așa stând lucrurile, „lumea artei" poate fi definită ca acea „atmosferă intelectuală" care face posibilă identificarea unui obiect oarecare *ca* operă de artă. În cadrul acesteia, putem distinge două componente principale, cel puțin în versiunea timpurie dată de Danto în *The Artworld* – o componentă teoretică și una istorică. Ambele sunt la fel de importante pentru definirea contextuală a operei de artă deoarece doar împreună oferă condițiile necesare pentru a vorbi despre artă în genere. Lucrurile stau astfel deoarece o teorie despre artă care să nu aibă o istorie a artei la care să se raporteze este imposibil de construit, în timp ce o istorie a artei care să nu fie ghidată de o anumită înțelegere teoretică a artei nu are un principiu intern de organizare.

O ultimă trăsătură importantă a „lumii a artei", care merită menționată, este aceea că ea este, în viziunea lui Danto cel puțin, în mod esențial hermeneutică, adică interpretativă. Atunci când identificăm, în contextul lumii artei contemporane, o operă de artă, noi deja postulăm implicit și o interpretare din perspectiva unei anumite teorii. Această interpretare nu este însă rigidă, ci se poate schimba, lucru care se și întâmplă atunci când asistăm la apariția unei noi paradigme teoretice de raportare la artă. Spre exemplu, atunci când teoria expresiei a început să capete credit în lumea artistică în detrimentul mai vechii teorii a reprezentării, operele de artă deja interpretate din punctul de vedere al teoriei reprezentării au început să fie reinterpretate din perspectivă expresionistă. De aceea, orice nouă teorie a artei are un caracter retroactiv care ne permite să privim, de pe pozițiile prezentului, întreaga istorie a artei într-o altă lumină. Cu alte cuvinte, teoriile despre artă nu fac decât să îmbogățească retrospectiv întreaga istorie a artei[2], astfel încât putem vorbi despre Van Gogh în termenii teoriei instituționale sau despre Michelangelo în termenii teoriei artei ca joc fără a produce un anacronism. În această primă formă a sa, conceptul de „lume a artei" are și o serie de lipsuri. Pe de o parte, nu se specifică exact „cine" anume face parte din această lume a artei și cum este ea structurată. Dacă știm că lumea artei este „atmosfera intelectuală" ce face posibilă recunoașterea artei ca atare, încă nu știm care sunt elementele din care această atmosferă este compusă și cum funcționează ele. De asemenea, din textul lui Danto nu reiese nici dacă nu cumva avem nevoie de mai multe „lumi ale artei" care să facă posibilă receptarea diverselor arte sau este vorba despre o singură structură pentru toate manifestările

1. *Ibidem*, p. 580.

2. *Ibidem*, p. 583.

artistice. Totodată, mai avem și problema a mecanismelor prin care un anumit obiect intră în lumea artei. Articolul inițial atrage atenția doar asupra existenței acestei lumi, însă nu spune prea multe despre felul în care ea se formează și despre dinamica ei internă.

Aceste probleme ridicate de articolul inițial sunt subiectul dezvoltărilor ulterioare pe care le vom lua în considerare, începând cu teoria lui Danto privitoare la transfigurarea locului comun, continuând cu teoria istoric-intențională a lui Levinson și cu teoria istoric-narațională a lui Carroll despre identificarea operei de artă. Cele trei teorii tocmai menționate pun accentul pe *dimensiunea istorică* a lumii artei și/sau pe caracterul hermeneutic al procesului de identificare a operelor de artă. Lor li se adaugă încă două teorii centrate *dimensiunea structurală* a lumii artei, adică pe acele componente necesare, în orice context istoric, pentru a putea vorbi despre artă. Este vorba despre teoriile instituționale ale lui George Dickie și Stephen Davies.

2. Arthur Danto şi transfigurarea locului comun[1]

a. Interpretare și caracter direcțional (aboutness)

Pornind de la ideile expuse în „Lumea Artei", Danto încearcă, în lucrările sale ulterioare, să contureze mai bine modul în care un obiect oarecare intră în lumea artei prin interpretare și ce se întâmplă mai exact cu acel obiect odată ce este acceptat *ca* operă de artă. Punctul de pornire în această încercare este conceptul de interpretare, care este gândit ca un fel de funcție logică ce „transformă obiectele materiale în opere de artă"[2]. Întrebarea care se pune este, însă, *ce* anume este transformat atunci când un *ready-made* este interpretat ca operă de artă? Este clar că obiectul în sine nu suferă nici o transformare, ci singurul lucru care se transformă este *sensul* acestui obiect. Noțiunea de sens trebuie însă privită într-un mod foarte larg deoarece transformarea nu are loc la nivel strict cognitiv, ci și la nivel emoțional. Întreaga noastră raportare la obiect se transformă, făcând ca lucrul respectiv să treacă din categoria lucrurilor obișnuite (care sunt cel mai adesea privite de noi ca ustensile de care ne folosim), în categoria operelor de artă (care sunt obiecte pe care le contemplăm).

Printr-o astfel de interpretare, obiectul artistic este „scos" oarecum din rândul lucrurilor mundane și situat undeva „deasupra lumii", el nemaifiind ceva, ci fiind *despre ceva*[3]. În calitatea sa de meta-obiect, opera de artă nu se reprezintă niciodată (doar) pe sine, ci reprezintă, totodată, un (alt)ceva – o idee, un sentiment, o „reprezentare". De aceea, arta este un fel de mediu transparent prin care se poate vedea ceea ce a fost pus în ea de către artist. Celelalte lucruri ce fac parte din lume, simplele prezențe, sunt opace: ele nu se prezintă decât pe sine „în carne și oase" și nu trimit dincolo de ele. O cană de cafea nu este nimic mai mult decât o simplă cană de cafea. Ea nu trimite către statutul artei, locul omului în univers sau prejudecățile societății, așa cum o poate face o operă de artă. Așadar, opera ca obiect estetic și artistic este un tip foarte aparte de ființare care iese din rândul ființărilor obișnuite.

---

1. În cele ce urmează vom prezenta sintetic și într-o interpretare proprie gândirea filosofului american. Pentru niște abordări detaliate ale filosofiei artei la Arthur Danto, cititorul poate consulta cu folos următoarele două lucrări dedicate exclusiv acestui gânditor: Cristian Nae, *Arta după sfârșitul artei. Danto şi redefinirea operei de artă*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2010 și Dragoş Pătraşcu, *Estetica analitică. Arthur Danto*, Iaşi, Editura Artes, 2005.

2. Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 39.

3. Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun. O filosofie a artei*, traducere şi note de Vlad Morariu, Cluj, Idea Design & Print, 2012, pp. 114-116.

Totuși, arta poate fi comparată cu o altă categorie de „ființări", care au o funcție similară, anume *cuvintele*[1]. În cazul acestora, avem de-a face, similar ca în cazul artei, cu niște entități care trimit „dincolo" de ele, către un „lucru real" prin intermediul unui sens. Ca și arta, cuvintele sunt „vehicule de sens" care construiesc, treptat, în mintea noastră, reprezentări ale lucrurilor despre care vorbim. La fel ca și arta, textele literare exprimă anumite trăiri pe care lucrurile obișnuite nu le pot exprima. În virtutea acestei asemănări, se și poate vorbi în filosofia contemporană despre un „limbaj al artei"[2] care îndeplinește funcții similare limbajului comun. Dacă așa stau lucrurile, atunci legătura dintre artă și filosofie nu este una exterioară, ci una intimă. Așa cum filosofia clarifică raporturile logice dintre lucruri prin analiza „jocurilor de limbaj", arta scoate la iveală sensuri „ascunse" ale acestora. Ea întruchipează în mod sensibil idei inefabile și tocmai în aceasta constă valența sa filosofică[3].

În aceste condiții, prin interpretarea unui lucru *ca* operă de artă, îi conferim un caracter direcțional inexistent anterior. Spre exemplu, putem interpreta cutiile Brillo a lui Andy Warhol ca opere ce tematizează prezența unui potențial artistic în orice lucru, fapt ce este imposibil în cazul duplicatelor lor comerciale. Astfel, *arta transfigurează sensul comun al obiectelor* și le conferă un caracter „supra-realist" în sensul propriu al cuvântului. Ele sunt plasate prin interpretare „deasupra" realității și sunt folosite ca „vehicule de sens" sau „medii" prin care noi putem privi inefabilul. Danto însă atrage atenția asupra faptului că există și posibilitatea de a interpreta eronat o opera în cel puțin două sensuri[4]: primul se referă la interpretarea *ca artă* a unui lucru care nu a fost menit să fie operă de artă. Acest tip de eroare prezintă un ridicat interes filosofic deoarece privește chiar *statutul ontologic al operei*[5] și contextul necesar pentru ca un asemenea de statut să fie acordat. Un exemplu de astfel de eroare este considerarea unui produs comercial, fabricat fără intenția de a fi valorificat artistic, *ca* operă de artă. În această situație, noi ratăm sensul adevărat al obiectului deoarece suntem ignoranți față de *intenția* cu care acel obiect a fost produs.

Cel de-al doilea sens al interpretării greșite este acela care se referă la faptul că cineva oferă o interpretare greșită unui obiect care este, pe bună dreptate, operă de artă. O asemenea eroare este una ce privește *critica artistică*[6] și provine din depășirea *„câmpului semantic"* al respectivului obiect. Ea are loc, de exemplu, atunci când identificăm un element al unui tablou ca fiind Augustus când, de fapt, intențiile pictorului au fost acelea de a-l înfățișa pe Napoleon în hainele unui împărat roman în scopuri simbolice. Ca urmare, atunci când identifică un element artistic greșit, cel ce interpretează va atribui operei *sensuri străine* de cele ce-i revin pe drept, ca urmare a procesului de producție și a intențiilor artistului.

---

1. „Operele de artă sunt, din punct de vedere logic, genul potrivit de lucruri care pot fi comparate cu cuvintele, în măsura în care primele sunt despre ceva (ceea ce înseamnă că întrebarea despre ce sunt ele ar putea să apară în mod legitim)" (*Ibidem*, p. 115)

2. *v.* Nelson Goodman, *Language of Art,* Bobbs-Merrill, New York, 1968; Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu, Coordonare, revizie şi postfaţă de Andrei Corbea, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005.

3. „Valoarea filosofică a artei provine din faptul istoric că în procesul emergenţei sale a ajutat oamenii să acceadă la conceptul realităţii" (Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun, ed. cit*, p. 116).

4. Danto, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, *ed. cit.*, p. 40-41.

5. *Ibidem*, p. 40.

6. *Ibidem*.

Astfel, ajungem la o altă problemă centrală pentru înțelegerea gândirii lui Danto, anume aceea a *identificării artistice*. Acest concept vine să clarifice tocmai acest statut ambiguu al ideii de interpretare ca funcție de transfigurare a sensului comun al unui lucru. Cu ajutorul său, putem explica cele două tipuri de „erori de interpretare" ca fiind două moduri în care noi transcendem, fără să ne dăm seama, „domeniul de aplicabilitate" al funcției interpretative.

b. Identificare artistică și transfigurare

Pentru a înțelege mai bine modul de gândire a lui Danto, trebuie să atragem atenția asupra faptului că el privește lumea artei ca pe o „altă lume"[1], în care lucrurile pot intra prin intermediul interpretării gândită ca funcție transfiguratoare. Interpretarea „ridică" obiectul la statutul de operă de artă[2]. Această lume este un fel de sistem semi-închis care nu comunică cu lumea cotidiană decât prin intermediul transfigurării interpretative. Cu alte cuvinte, la fel ca în cazul funcțiilor matematice, în care o anumită expresie este folosită pentru a prelua entități dintr-un anumit domeniu și a le plasa în altul, în cazul interpretării operelor de artă avem, de asemenea, o anumită expresie care mijlocește transfigurarea. În virtutea asemănării sale cu limbajul, expresia care este semn al transfigurării estetice este una lingvistică, pe care Danto o numește „identificare artistică" și care apare încă din *The Artworld*[3], fiind o componentă constantă a analizelor filosofului american. Originile conceptului de „identificare artistică" provin dintr-o observație foarte subtilă pe care filosoful o face, anume aceea că, atunci când arătăm spre niște pete de vopsea pe o pânză și spunem „Acesta este Napoleon", noi folosim verbul „este" într-un sens atipic. Nu este vorba nici despre o folosire copulativă – ca atunci când atribuim o calitate unui obiect, de exemplu în propoziția „mărul este roșu." – și nici una existențială - ca atunci când afirmăm existența unui obiect. Din contră, acest „este" trimite către o anumită reprezentare și deschide un orizont de interpretare al operei de artă inaccesibil anterior. De aceea, el are un rol constitutiv[4]. Cu alte cuvinte, prin el sensul operei este constituit și fără această folosire a verbului „a fi" nu putem vorbi despre artă. „Ființa artei", dacă se poate vorbi despre așa ceva într-o abordare analitică, este constituită de un sens aparte a lui „a fi". Într-o astfel de utilizare a lui „este" putem surprinde un sens *meontologic*, care se referă nu la ceea ce configurația spre care arătăm este de fapt (o pată de vopsea pe o pânză), ci la ceva ce ea propriu-zis *nu este*. *Omul Napoleon* nu este și nici nu va putea fi vreodată „pe pânză" așa cum cana este, de exemplu, „pe masă". Noi vedem *reprezentarea* lui doar dacă folosim o teorie sau un „mediu conceptual" pentru a transfigura sensul petelor de pe pânză. Un astfel de sens este implicat și în enunțul „neființa este nedeterminatul", de exemplu. Aici nu vizăm atribuirea unei calități neființei înseși, ci doar transfigurarea ei în contextul unui mediu conceptual care o ipostaziază. Definiția neființei este tocmai aceea că ea, propriu-zis, nu este. Sensul ei însă poate fi transfigurat sau ipostaziat în funcție de contextul teoretic în care vorbim. La fel se întâmplă și

---

1. „Esențial pentru studiul nostru să înțelegem ce este o teorie a artei, acest fenomen atât de puternic încât extrage obiecte din lumea reală pentru a le transporta într-o lume diferită, o lume a *artei*, o lume a lucrurilor *interpretate*." (Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun, ed. cit.*, p. 179). „Lumea artei stă față de lumea reală într-o relație de genul celei în care Cetatea lui Dumnezeu stă față de Cetatea Pământească. (Arthur Danto, *The Artworld, ed. cit.*, p. 582).

2. „Interpretarea este, așadar, pârghia cu care un obiect este ridicat din lumea reală în lumea artei" (Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, *ed. cit.*, p. 39)

3. Arthur Danto, *The Artworld*, *ed. cit.*, pp. 577-580.

4. *Ibidem*, p. 579.

în cazul identificării artistice. Pata de vopsea de pe pânză nu *este* Napoleon, ci doar îl întruchipează pe Napoleon dacă o privim ca element al unei opere de artă care, după cum am văzut, nu poate dobândi acest statut decât prin interpretare într-un anumit mediu teoretic.

În aceste condiții, atunci când ne uităm la o pânză pătată cu vopsea și spunem „acesta *este* Ahile", noi transpunem acel obiect în lumea artei și îi conferim „caracter direcțional" (*aboutness*). Se instituie o diferență ontologică între operele de artă și lucrurile obișnuite astfel încât, cineva care nu surprinde „sensul" operei, nu poate vedea acel obiect ca operă. El este pur și simplu orb din punct de vedere estetic la interpretarea pe care noi o dăm operei. Dar să presupunem că, printr-o minune a tehnicii, Aristotel este pus în fața a două obiecte și rugat să spună care dintre ele este artă. Unul este *Fântâna* lui Duchamp și celălalt este *Mona Lisa* a lui Da Vinci. Cel mai probabil, Aristotel, la fel ca majoritatea oamenilor fără pregătire artistică specială din zilele noastre, ar spune că doar tabloul lui Da Vinci este artă. Așadar, identificarea artistică este dependentă, la fel ca și interpretarea operei ca operă, de teoriile artei asumate de un anumit individ. Tocmai de aceea, interpretările și identificările artistice pot diferi foarte mult de la un individ la altul[1]. Asupra acestor diferențe trebuie să ne concentrăm atenția în continuare pentru a putea înțelege modul în care un lucru este „ridicat" din lumea cotidiană în lumea artei.

O opera de artă, ca vehicul de sens, are însă, pe lângă sensul ei ca întreg, și diverse părți semnificative ori proprietăți deoarece orice lucrare este o *compoziție*. Aceste părți și proprietăți sunt fixate prin *identificarea artistic*ă ce pune în joc un sens aparte al verbului „a fi". Drept urmare, identificarea artistică configurează *o anumit*ă *rețea de relații, dependent*ă *de o perspectiv*ă *teoretic*ă, *între părțile componente ale operei și proprietăț*ile lor semnificative. Din această perspectivă, ca ansamblu de sensuri, opera de artă este, în sine, o lume deschisă interpretărilor, dar nu în totalitate. Sensurile ei sunt limitate tocmai deoarece pot apărea „erorile de interpretare" despre care am vorbit mai devreme.

Această lume a operei de artă nu trebuie însă confundată cu lumea artei. Prima se referă la totalitatea de sensuri prinse în operă, la „povestea" pe care opera ne-o comunică, pe când cea de-a doua se referă la *contextul cultural exterior* care legitimează această operă *ca* operă. Din perspectiva lumii operei, orice operă de artă este o interpretare, dar nu orice interpretare se pretează oricărei opere. Se întâmplă astfel deoarece „interpretările pivotează în jurul identificărilor artistice, iar acestea, la rândul lor, determină care părți și proprietăți ale obiectului în discuție aparțin operei de artă în care interpretarea îl transfigurează"[2]. Astfel, se obține o limitare semnificativă a posibilităților de interpretare critică a operei.

Existența acestei limitări constă tocmai în înțelesul constitutiv al interpretării și al identificării artistice. Revenind la „erorile de interpretare" despre care vorbeam, putem înțelege mai bine cel de-al doilea tip de eroare, anume acela al atribuirii unui sens străin operei de artă. „Dacă interpretările sunt cele ce constituie opera de artă, atunci fără ele nu există opere și operele sunt constituite defectuos atunci când interpretarea este greșită"[3]. Criteriul după care aceste interpretări sunt făcute este acela al intenției artistului. De aceea, după Danto, o interpretare este cu atât mai corectă cu cât reconstruiește mai bine sensul pe care artistul a vrut să-l pună în operă[4]. Astfel,

1. *Ibidem*.

2. Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art, ed. cit.*, pp. 41-42.

3. *Ibidem*, p. 45.

4. „Cred că nu putem greși prea mult dacă presupunem că intepretarea corectă a unui obiect-ca-operă-de-artă este

se strecoară în discuție și o dimensiune istorică ce ne permite să reconstruim „istoria cauzală a operei" și să înțelegem corect lumea operei de artă sau ansamblul de semnificații latente în operă. Până acum, am luat în discuție din opera lui Danto doar acele elemente care se referă la aspectul teoretic al lumii artei. Acum, odată cu ideea de *intenție a artistului*, ni s-a revelat și dimensiunea istorică a acestei lumi, fără de care nu putem înțelege gândul filosofului american. Atât interpretările pe baza cărora se face transfigurarea unui lucru în operă de artă, cât și identificările artistice ale părților și proprietăților obiectului artistic, trebuie să fie ghidate de contextul istoric în care opera respectivă a fost creată și de intențiile autorului. Fără această dimensiune istorică, opera de artă devine un concept arbitrar. Fără a ne uita la istoria respectivului obiect și la intențiile pe care artistul le-a pus în el, riscăm să cădem într-un relativism extrem în care orice poate fi operă de artă în orice moment și cu orice sens imaginabil. Cum „nu orice este posibil oricând"[1], trebuie să analizăm modul în care dimensiunea istorică influențează procesul de interpretare și identificare artistică.

c. Dimensiunea istorică a interpretării artistice

După cum am văzut, prima dintre cele două tipuri de interpretare „greșită" a unei opere de artă, cea care are implicații ontologice asupra obiectului artistic, se referă la atribuirea statutului de artă unui lucru care nu a fost conceput în acest sens. Ea indică o includere eronată a respectivului obiect în „lumea artei" gândită în calitate de „context cultural de expunere" al operei. Spre exemplu, un pahar uitat pe un piedestal într-o galerie timp de douăzeci de minute, poate chiar de către un artist neglijent, dar fără intenția de a fi contemplat estetic, ar putea fi privit de către spectatori ca operă de artă și interpretat de critici în diverse moduri. Acesta însă, conform istoriei sale cauzale, nu a fost conceput ca operă de artă. Drept urmare, el nu se pretează nici interpretărilor artistice și nici nu are un caracter direcțional – nu este *„despre ceva"*.

Așadar, pentru a ne asigura că interpretarea unei opere de artă *ca operă* este făcută corect, trebuie să ne asigurăm, în ceea ce privește istoria acelui obiect de două lucruri: în primul rând, că a fost produs în mod intenționat de către artist spre a fi interpretat și, în al doilea rând, că el corespunde practicilor artistice ale vremurilor sale. Întrucât „nu orice este posibil oricând", „anumite lucrări de artă nu pot fi pur și simplu integrate în lumea artei în anumite perioade ale istoriei sale, deși este posibil ca obiecte identice acestora să fi putut fi produse în perioadele respective"[2]. Cu alte cuvinte, nu putem interpreta o lopată antică drept o operă *ready-made* deoarece această practică artistică a fost acceptată în „lumea artei" abia după două milenii. Așadar, „din punct de vedere istoric, anumite obiecte pot fi considerate lucrări de artă numai în anumite momente istorice, nu și în altele"[3]. Acesta este motivul pentru care dimensiunea istorică, alături de cea teoretică sunt cele două componente absolut necesare ale lumii artei și de ele depinde corectitudinea interpretărilor artistice.

Dacă așa stau lucrurile, observăm două intervenții ale dimensiunii istorice în opera de artă: prima privește istoria cauzală a obiectului respectiv, anume dacă a fost făcut sau expus cu intenția

una care coincide cel mai îndeaproape cu interpretarea proprie artistului" (*Ibidem*, p. 44).

1. Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun*, *ed. cit.*, p. 69.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 72.

de a fi contemplat estetic[1], iar cealaltă se referă la adecvarea lucrării față de contextul instituțional artistic în care a fost produsă. Cu alte cuvinte, „nu putem vedea un lucru ca pe o lucrare de artă decât în atmosfera unei teorii artistice și a cunoștințelor de istoria artei"[2]. De aceea, Danto nu neagă teoria instituțională a artei, ci doar scoate în evidență faptul că nu ne putem desprinde de dimensiunea istorică și de istoria cauzală a unei opere, pentru a ne baza doar pe argumente structurale, așa cum susține George Dickie[3].

Luând în calcul și aceste remarci, interpretarea care are rolul de funcție de ridicare a unui obiect din lumea simplelor prezențe în lumea artei, conferindu-i caracter direcțional (*aboutness*) are două componente care corespund exact celor două componente ale lumii artei. Dacă lumea artei este definită ca atmosferă intelectuală teoretic-istorică, atunci și interpretarea trebuie să țină seamă, pe de o parte, de o teorie în lumina căreia un obiect este considerat operă de artă și, pe de ala, de contextul istoric și istoria cauzală ce definesc apariția acelui obiect. Fără aceste două exigențe, interpretarea este supusă greșelii în ambele sensuri amintite mai sus. În primul rând, se poate acorda în mod greșit statutul ontologic de „operă de artă" unor opere care, conform istoriei lor cauzale, nu pot primi un astfel de statut. În al doilea rând, identificarea artistică a componentelor și trăsăturilor caracteristice ale operei poate fi eronată dacă nu se are în vedere convențiile acceptate în contextul istoric al vremii.

Raportul dintre componenta teoretică și cea istorică a interpretării este foarte important deoarece el este esențial pentru definiția artei. După cum am văzut, latura teoretică este cea care proiectează asupra obiectului o anumită teorie a artei – fie ea reprezentațională, mimetică, expresivă sau de alt fel. De una singură însă, latura teoretică a interpretării nu poate defini arta. Ea are nevoie de componenta istorică și de istoria cauzală a obiectului pentru se asigura împotriva celor două greșeli de interpretare. De aceea, „arta este în mod esențial istorică"[4].

Acestea fiind spuse, avem o imagine de ansamblu asupra rolului interpretării istorico-teoretice a artei și a modului în care, prin această operație unui obiect îi este atribuit caracter direcțional, fiind ridicat la statutul de operă de artă. Ceea ce mai trebuie să discutăm acum, pentru a avea o idee completă despre teoria lui Danto despre artă, sunt cele două trăsături cu ajutorul cărora opera se poate configura ca „vehicul de sens".

d. Sens și corporalitate

Ideea de „vehicul de sens" implică, în mod necesar, două elemente. Pe de o parte avem sensul care este „transportat" de artă de-a lungul istoriei și, pe de altă parte, avem „vehiculul" care servește drept adăpost și „mijloc de transport" al acestui sens. Acesta din urmă este ceea ce am putea numi

---

1. „O idee, sau o reprezentare, este despre ceea ce credem noi că este numai dacă ea posedă, de asemenea, istoria cauzală corectă, în timp ce un lucru exact asemănător ei cu o istorie cauzală diferită nu este (despre ceva)" (*Ibidem*, p. 75).

2. *Ibidem*, p. 180.

3. „Cu siguranţă, teoria instituţională a artei poate oferi un răspuns întrebării de ce o asemenea lucrare precum *Fântâna* lui Duchamp a putut fi elevată de la statutul de simplu obiect la cel de lucrare de artă. Această teorie nu explică însă de ce tocmai acel pisoar a trebuie să fie subiectul unei promovări atât de impresionante, pe când celelalte pisoare, asemenea *Fântânii* în toate aspectele lor vizibile, au trebuit să rămână într-o categorie ontologic degradată" (*Ibidem,* p. 21). Pentru a răspunde la această ultimă provocare despre care vorbeşte Danto, trebuie să includem în teoria instituţională, pe lângă explicaţia structurală, şi o explicaţie istorică." (*Ibidem*, p. 21)

4. Arthur Danto, *What Art Is*, London, Yale University Press, 2013, p. 134.

„componenta corporală" a operei de artă. La fel cum o persoană poate călători cu tipuri diferite de mijloace de transport, și sensul poate călători prin istorie în diferite medii materiale. De aceea, felul materiei operei de artă nu este, după Danto, o trăsătură esențială a artei deoarece același sens, aceeași idee estetică, poate fi întruchipată în felurite moduri de corporalitate (*embodyment*). Așadar, „orice alegere [a materiei] este consistentă cu faptul de a fi artă, dar nu necesară"[1]. Acest fapt este cu atât mai adevărat în epoca postmodernă, când mediile artistice s-au diversificat în așa fel încât se pune presiune enormă asupra interpretării. Dacă, pentru arta clasică, interpretarea sau, mai bine zis, identificarea artistică, era transparentă, astăzi devine din ce în ce mai opacă. Opera de artă nu mai vorbește de la sine, ci vorbește unui public din ce în ce mai specializat și asta deoarece ea a devenit conștientă de sine și implică o latură teoretică din ce în ce mai accentuată. Dar, dacă felul mediului corporal nu este fixat, el fiind accidental, *existența* unui aspect corporal al operei de artă, în schimb, este *necesară*. Așa cum sufletul nu se poate manifesta fără corp, nici sensul ideii estetice nu poate călători prin istorie fără a fi cuprins în materie. De aceea, avem o complicitate între sens (sau idee estetică) și corporalitate care nu poate fi ignorată. Sensul pune în lumină corporalitatea și corporalitatea adăpostește sensul.

Felul de a fi al ideii estetice este, așadar, unul sensibil. Ea nu este „obținută în mod abstract, ci experimentată prin și pe calea simțurilor"[2]. De aceea, „creația" nu constă în nimic altceva decât în găsirea celui mai bun mediu corporal pentru încarnarea ideii. În „fișa postului" de artist stă găsirea celor mai bune modalități de a oferi corporalitate ideii estetice și, tocmai de aceea, arta se rezumă la un număr finit de categorii. Ideile estetice, adică acele idei ce sunt transmise de operă prin intermediul simțurilor și care țintesc afectivitatea umană, la fel ca și ideile rațiunii la Kant, nu sunt în număr infinit. Ele sunt, cum ar spune Benedetto Croce, moduri de sinteză estetică a priori.

Acestea fiind spuse, putem concluziona că, pentru Danto, opera de artă este acel vechiul de sens, caracterizat de *incorporarea ideii estetice într-o materie corporală supusă interpretării de către public din perspectiva unei teorii artistice, luând în seamă istoria cauzală a obiectului și adecvarea lui la practicile artistice ale vremurilor sale.* Interpretarea, la rândul său este gândită ca funcție de transfigurare a sensului comun al unui obiect și de atribuire a unui caracter direcțional (engl. *aboutness*). Pornind de la această sinteză a gândirii lui Danto, putem merge mai departe spre a analiza teoria istoric-intențională a lui Jerrold Levinson care accentuează intenționalitatea artistului și relațiile sale cu „istoria artei" în sens larg.

3. Jerrold Levinson şi teoria istoric-intenţională a artei

După cum chiar Levinson recunoaște în articolul său din 1979[3], teoria istoric-intențională a artei pe care o susține este inspirată, pe de o parte, de teoria lui Danto despre opera de artă și, pe de alta, de teoria instituțională dezvoltată de George Dickie, pe care o vom dezvolta în al cincilea paragraf al acestui capitol. Cu toate acestea, ea se vrea a fi o alternativă la aceste teorii care pune accentul

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*, p. 123. – Danto ajunge la această concluzie prin intermediul unei interpretări foarte originale a ideilor estetice la Kant. El arată că, pe lângă gust, Kant foloseşte în *Critica facultății de judecare* și conceptul de *spirit estetic*, care este pus în legătură cu ideile estetice. Astfel, spune Danto, estetica kantiană oferă două definiţii separate ale artei, prima fiind cea care are în centru conceptul de gust, iar cealaltă fiind cea privitoare la spirit ca facultate de a prezenta idei estetice.

3. Jerrold Levinson, *Defining Art Historically*, British Journal of Aesthetics, 19:3 (1979:Summer), p. 232.

mai degrabă pe relația istorică a artei cu ceea ce deja a fost, la un anumit moment temporal, deja considerat operă de artă. Așadar, Jerrold Levinson dorește să accentueze latura concret-istorică a teoriei lui Danto și să construiască o definiție a artei *doar pe baza acesteia*[1].

Argumentul dat de filosoful american pentru accentuarea laturii istorice a artei este acela că, pentru ca o operă de artă să fie numită astfel nu are nevoie nici de „un context instituțional constituit din mai mulți indivizi"[2] și nici de „instituția întunecată și oarecum exclusivistă a *lumii artei*"[3]. Un artist izolat de lumea artei din vremea sa și care trăiește, să presupunem, în deșertul Sahara ar trebui, în principiu, să aibă aceleași șanse de a face opere de artă cu un artist care locuiește în inima Parisului. De aceea, susține Levinson, definiția artei ar trebui să se bazeze doar pe „*intenția* unui *individ independent* (…),unde intenția face referire (fie în mod transparent, fie opac) la *istoria artei* (sau ceea ce a fost [considerat] artă)"[4]. Cu alte cuvinte, atunci când se produce o operă de artă, artistul – în mod conștient sau nu – se raportează la un „trecut artistic", la o paradigmă artistică, la un „prototip" mai mult sau mai puțin determinat tocmai pentru a putea produce un obiect menit să fie interpretat din perspectiva practicilor de experimentare a artei curente.

Pe această cale se vizează o definiție a artei, care recurge la fiecare pas la istoria manifestărilor și practicilor de experimentare artistică din epoca respectivă. O astfel de definiție poate fi numită „definiție recurentă" deoarece vizează, în fiecare moment, ceea ce arta însemna deja într-un moment anterior. De aceea, „ceea ce este menit pentru a fi apreciat-ca-o-operă-de-artă" este un obiect în mod esențial istoric[5], arta fiind o întreprindere cu necesitate retrospectivă. Artistul, conștient sau nu, se uită în urma sa, la predecesorii săi, pentru a-și ghida acțiunile. După cum vom vedea, chiar și în cazul artei revoluționare, care vrea să impună o ruptură față de tradiție, acest caracter retrospectiv este menținut, în măsura în care respectiva formă de artă *se opune* tradiției din care face parte, luând-o astfel, în mod necesar, în considerare.

Deși teoria istoric-intențională a artei a suferit mai multe modificări de detaliu de-a lungul timpului, ea poate fi înțeleasă prin raportare la definiția artei dată de Levinson, în chiar primul său articol pe acest subiect – *Definirea istorică a artei*, articol pe care deja l-am citat. Pornind de la această definiție putem lămuri modurile de intenționalitate artistică ce pot apărea în producerea de opere de artă, precum și tipul de raportare istorică recursivă a unui anumit obiect artistic la obiectele deja disponibile pe vremea conceperii sale.

a. Definiția istoric-intențională a artei

După cum ne putem da seama din remarcile introductive, modul în care Levinson gândește arta îl are în centru pe artist. Doar intenția sa raportată la istoria artei este cea care dă caracter artistic unei opere de artă. Așadar, pentru gânditorul american, obiectele decorative, care pe lângă

---

1. „Teoria intenţional-istorică a artei diferă de cele dependente de o teorie a artei şi de cele social-instituţionale prin aceea că nu postulează drept condiţie contextuală decisivă a faptului de a fi artă nici o relaţie cu o teorie artistică predominantă, nici o relaţie cu o instituţie socială, ci o relaţie cu istoria concretă a producerii şi a proiectării artei în care candidatul speră să intre" (Jerrold Levinson, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 29).

2. Jerrold Levinson, *Defining Art Historically, ed. cit.*, p. 232.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*.

valoare artistică au și utilitate, nu sunt considerate opere de artă deoarece ele nu au fost produse de către artist *cu intenția de a fi privite ca opere de artă*. Ele au fost produse *pentru a fi folosite* și tocmai de aceea, indiferent de frumusețea lor, sunt mai degrabă ustensile. Pentru ca un lucru să fie operă de artă în adevăratul sens al cuvântului, el trebuie „să fie intenționat pentru a fi apreciat ca operă de artă: apreciat în oricare dintre modurile în care *operele de artă existente înainte au fost în mod corect apreciate*"[1].

Dacă așa stau lucrurile, raportarea artei la trecut este de tip estetic. Ea vizează intenția artistului ca obiectul pe care-l produce să fie tratat așa cum sunt tratate operele de artă deja existente – adică să fie contemplat, apreciat estetic, analizat critic etc. De aceea, condiția de existență a artei nu ține, propriu-zis, de opera de artă, ci de felul în care oamenii se raportează, în acea perioadă, la artă. Cu alte cuvinte, această privire retrospectivă a artistului nu este imitativă în sensul că el tinde să copieze opere de artă deja existente, ci este una care dorește să asigure obiectului în curs de producere același statut estetic ca și restul operelor de artă. Așadar, raportarea nu se face, propriu-zis, la istoria artei, ci la istoria trăirii estetice, dacă ar fi să luăm în considerare distincția noastră între filosofia artei și filosofia trăirii estetice, distincție ignorată de Levinson. Cu toate acestea, în măsura în care diversele tipuri de trăire estetică pot determina diverse direcții de creație, este posibil ca ele să se regăsească și în diferențe concrete în stilul operelor de artă individuale.

În ceea ce privește *intenția* celui ce produce arta, se impune o distincție foarte importantă. Există intenție intrinsecă, prin care cineva „poate face artă în virtutea faptului de a intenționa în mod direct obiectul unui ansamblu de raportări (abordări sau atitudini) (…) fără a avea în minte sau a invoca intenționat oricare dintre operele, genurile, curentele sau tradițiile trecute"[2]. Acest tip de intenție privește o vizare *generică* a practicilor artistice și contemplative trecute, astfel încât creația are loc în spiritul artei epocii. Putem vedea această intenție intrinsecă în similaritățile pe care le au tablourile dintr-o anumită perioadă. Înclinația estetică a Renașterii pentru clasicism face ca artiști precum Giotto, Da Vinci și Michelangelo să prezinte, în creațiile lor, anumite similitudini generice – cum ar fi înclinația spre anumite raporturi corporale – fără însă ca aceste similitudini să-și aibă originea într-o vizare concretă a operelor unui predecesor comun. Așadar, intenția intrinsecă vizează un fel de spirit al epocii, un *Zeitgeist*, la care artistul se raportează inconștient în procesul de creație[3]. Artistul nu dorește în mod explicit să creeze un anumit tip de operă, ci creația lui „*se întâmplă*"[4] să fie pe gustul epocii și să fie tratată ca operă de artă.

Cel de-al doilea tip de intenție artistică presupune ca pictorul să producă artă cu intenția ca obiectul său provoace o raportare estetică similară unei opere de artă existente sau unui set de opere existente, *fără a avea în minte sau a invoca intenționat orice raportare specifică sau set de raportări caracterizate intrinsec*[5]. Cu alte cuvinte, intenția artistului, de această dată, vizează încadrarea într-un anumit „curent artistic", iar statutul de artă este dat tocmai de această aliniere cu tradiția. Merită menționat că nici în acest caz nu este vorba despre o *copiere* a unor opere de artă trecute, ci despre o raportare la un anumit stil exterior, nu la un *Weltanschauung* internalizat, ca în primul caz.

---

1. *Ibidem*, p. 234.

2. Jerrold Levinson, *Refining Art Historically* in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989), p. 21.

3. *Ibidem*, p. 24.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*, p. 21.

Aceste două tipuri de intenție dovedesc legătura intrinsecă între istoria artei, pe de o parte și istoria trăirii estetice, pe de alta. Dacă opera de artă este definită ca obiect produs pentru a fi privit similar operelor de artă deja existente, atunci ceea ce ghidează istoria artei, după Levinson, nu este nimic altceva decât trăirea estetică. Această concluzie este, într-un fel, una firească – nimeni nu creează opere de artă cu intenția explicită de a nu fi apreciate, așa cum nimeni nu creează în mod intenționat „artă proastă". Fiecare artist creează pentru a fi apreciat, iar normele acestei aprecieri artistice sunt date de modul în care oamenii se raportează la operele de artă deja existente. Prin „apreciere", însă, trebuie să înțelegem o întreagă gamă de reacții emoționale care trădează o raportare a publicului la operă, nu doar plăcerea estetică în sensul tradițional de reacție la frumosul artistic. *Duchamp* de exemplu, a fost apreciat, chiar dacă operele sale au stârnit reacții emoționale foarte diferite. Așadar, opera de artă are un caracter istoric tocmai pentru că ea este făcută pentru a fi privită și apreciată în acest sens larg de oameni ale căror gusturi sunt influențate de perioada istorică în care trăiesc.

b. Prima operă de artă și statutul său ontologic

Deși la prima vedere, definiția artei propusă de Levinson este una simplă, trebuie făcute câteva precizări privitoare la *prima operă de artă* și la conceptul de *artă originară* (*ur-art*). Dacă orice operă de artă este creată prin raportare la operele anterioare, atunci cum a fost creată prima operă de artă din acest șir cauzal? Ceea ce Levinson numește „*ur-art*" (operă de artă originară) are un statut ambiguu tocmai pentru ca nu se acomodează definiției avansate până acum. Pe de o parte, ea nu este artă deoarece nu are o istorie a artei la care să se raporteze și, pe de altă parte, ea nu este nici non-artă pentru că restul creațiilor artistice ulterioare se raportează, într-un mod direct sau indirect, la ea[1]. Din punctul de vedere a lui Levinson, sunt două modalități de rezolvare ale acestui paradox[2]: prima este aceea de a acorda și artei originare statutul de artă, cu condiția ca, în cazul ei, acest statut să nu fie acordat după aceeași regulă. Arta originară și-ar dobândi statutul mai degrabă prin raportarea la istoria *ulterioară* a artei decât la cea precedentă. În aceste condiții, definirea primei opere de artă un este una retrospectivă, ca în cazul celorlalte, ci una prospectivă. Ea își primește legitimitatea dinspre firul istoric pe care-l originează, nu dinspre tradiția din care rezultă. Cea de-a doua soluție ar fi aceea de a gândi arta originară ca non-artă. În această situație însă, problema se mută cu o generație mai târziu: prima operă de artă se va raporta nu la artă, ci la ceva care este non-artă. Așadar, primele opere de artă ale tradiției produse prin raportare arta originară au un statut oarecum problematic. Această problemă a originii istoriei unei specii nu este însă una care se referă doar la artă. În domenii foarte diferite, cum ar fi biologia, se ridică aceeași problemă: care a fost primul om? Are el caracteristicile unui om sau este, mai degrabă

1. O activitate producătoare de obiecte poate deveni artă doar raportându-se la scopurile uneia (sau posibil mai multora) opere de artă originare. (Jerrold Levinson, *Defining Art Historically, ed. cit.*, p. 243).

2. „Prima [posibilitate] ar fi aceea de a acorda obiectelor *ur*-artei statutul de artă, cu condiția de a admite că ele sunt astfel într-un sens diferit de cel care se aplică tuturor obiectelor ulterioare ce pot fi considerate artă, din motive care sunt acum clare: ele sunt artă nu pentru că au fost modelate pornind de la arta *precedentă*, ci mai degrabă deoarece arta ulterioară, indiscutabilă, a pornit de la ele. Cea de-a doua [posibilitate] ar fi aceea ce a păstra obiectele *artei originare* ca non artă, dar de a recunoaște apoi că produsele *primelor* arte, cele care urmează *artei originare*, sunt artă într-un sens apropiat dar nu identic cu cel care se aplică tuturor obiectelor ulterioare ce pot fi considerate artă" (Jerrold Levinson, *Extending Art Historically* in The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 (1993), pp. 421-422).

non-om? În toate aceste cazuri, riscul regresiei la infinit este prezent și nu poate fi ocolit decât prin postularea unui „element originar" dincolo de care discuția nu mai are sens.
Deși problema statutului ontologic al artei originare nu a fost rezolvată în mod definitiv de către Levinson, el pare a înclina spre prima dintre soluțiile tocmai expuse. *Ur*-arta este artă într-un sens aparte, care-și dobândește legitimitatea prospectiv. De aceea, putem folosi definiția dată de Levinson artei de la desenele paleolitice din peșterile Africii, până la pictura contemporană cu lumină. Tot ceea ce contează este intenția artistului ca obiectul produs de el să fie tratat și apreciat ca operă de artă prin raportare la istoria trăirii estetice. Din această perspectivă, o operă de artă bună este una care are o raportare corespunzătoare la tradiția estetică în care se încadrează. Ea este, într-un fel, inclusă organic în această tradiție.

4. Noël Carroll şi teoria istoric-narațională a artei

Există foarte multe asemănări de suprafață între teoria istoric-intențională a lui Levinson și teoria istoric-narațională a lui Carroll. Într-un fel, aceasta din urmă își propune să păstreze toate avantajele teoriilor privitoare la „lumea artei" și să ocolească dificultățile pe care ele le ridică. De aceea, putem spune că teoria lui Carroll are un caracter hibrid care face trecerea de la teoriile ce pun accentul pe latura istorică a „lumii artei" și cele structurale cum este teoria instituțională a lui George Dickie. Ea completează, în unele condiții extreme cum este cel al proto-sistemelor artistice, tratarea istorică și intențională pe care o vedem la Danto și Levinson cu o tratare structurală sau funcțională, astfel încât să ocolească problema statutului ontologic al artei originare. Totodată, încearcă să ocolească problema circularității definiției – care apare atât la Danto, cât și la Dickie sau Levinson – prin demonstrarea faptului că noțiunea de artă nu se poate caracteriza prin definiție, ci prin explicație.
Există o presupoziție privitoare la concepte în general care ne spune că ele pot fi caracterizate prin definiție, adică prin furnizarea unor condiții necesare și suficiente pentru ca un anumit obiect să poată fi subsumat unei noțiuni[1]. În viața de zi cu zi, însă, noi adesea ne folosim de cuvinte fără a avea o definiție explicită[2]. Sensul conceptului de artă este oarecum aproximat prin uz și prin identificarea unor obiecte ca opere de artă astfel încât este posibil ca noi nici să nu avem nevoie de o definiție a artei. În acest caz, accentul de mută de pe întrebarea „Ce este arta?" pe întrebarea „De ce un anumit obiect este considerat o operă de artă?". Pentru a răspunde la această ultimă întrebare, după Carroll, noi trebuie să construim o narațiune prin care să arătăm cum obiectul în chestiune este „rezultatul unor moduri recognoscibile de gândire și producere de tipul celor care deja sunt considerate de obicei a fi artistice"[3]. Așadar, caracterul de artă este dat de modul în care un lucru a fost produs cu ajutorul unui set de practici acceptat de comunitatea artistică.
Să luăm exemplul unei opere de artă controversate, cum a fost *Fântâna* lui Duchamp la momentul primului său vernisaj. Pentru a dovedi unui sceptic faptul că ea este o operă de artă, trebuie să construim o povestire prin care să arătăm modul în care ea a fost produsă cu ajutorul unor practici artistice legitime. Dacă și aceste practici sunt contestate de sceptic, narațiunea noastră

1. Noël Carroll, *Philosophy of art. A Contemporary Introduction,* London, Routledge, 1999, p. 250.

2. „Multe dintre conceptele pe care le folosim cu eficienţă surprinzătoare nu sunt guvernate de definiţii esenţiale" (*Ibidem*, p. 251).

3. *Ibidem*, p. 252.

istorică trebuie să coboare până la punctul în care se acceptă de comun acord un set de practici artistice. Să presupunem că interlocutorul recunoaște statutul artistic al operelor impresioniste. Pentru a-i dovedi faptul că și Duchamp a creat artă, trebuie să construim o povestire care să arate cum practicile artistice ale impresionismului s-au modificat de-a lungul istoriei și, într-un final, au dus la apariția artei *ready-made*.

Un avantaj al acestei abordări este acela că, spre deosebire de teoria lui Levinson, care punea în centru raportarea istorică la *modurile de apreciere* a artei, Carroll face trimitere la practicile istorice de *producere* a artei. Drept urmare, varianta lui Carroll nu mai îmbină filosofia artei cu cea a trăirii estetice, reușind să se mențină în universul problematic al filosofiei artei. Această narațiune istorică nu va fi însă o definiție propriu-zisă, ci o explicație[1]. Când narațiunea este una exactă și rațională, ea este suficientă pentru a arăta faptul că un anumit lucru este artă și în lipsa unei definiții propriu-zise a artei. Drept urmare, „noi clasificăm un candidat ca artă prin plasarea acestuia într-o tradiție. Ne folosim de cunoașterea tradiției – inclusiv de cunoașterea genurilor, istoriei și scopurilor ei – pentru a determina dacă o operă aparține tradiției"[2].

La fel ca toate narațiunile, și narațiunea istorică ce identifică o operă ca făcând parte din categoria artei trebuie să aibă un început, o desfășurare și un sfârșit[3]. Punctul de început implică descrierea unui context istoric al artei care este deja recunoscut, iar sfârșitul este descrierea modului în care obiectul vizat a fost produs și prezentat în calitate de candidat la statutul de artă în prezent. Între aceste două puncte trebuie să trasăm traiectoria istorică care leagă opera de artă de contextul istoric descris la început. Așadar, arta este văzută ca un fel de familie în care contează cel mai mult descendența în care un anumit lucru se încadrează.

Chiar dacă și această viziune implică o cunoaștere împărtășită între artiști, critici și public, adică o „lume a artei", accentul nu cade pe partea structurală a acestei lumi, ci pe cea istorică. Într-o singură situație, spune Carroll, este necesară analiza structurală și funcțională: aceea a „proto-sistemelor artistice[4]" sau a artei care face parte din alte tradiții[5]. Cu alte cuvinte, dacă descoperim o civilizație pe o altă planetă ale cărei forme de creație diferă radical de cele ale noastre, noi putem să atribuim produselor acelei civilizații numele de „artă" dacă și numai dacă ele îndeplinesc aceleași funcții pe care arta le are în civilizația noastră. Indiferent de forma sau practicile prin care sunt produse acele obiecte, ele sunt artă dacă sunt destinate pentru a fi contemplate de către un public. La fel se întâmplă și în cazul primelor manifestări artistice: desenele de oamenilor de neandenthal pot fi considerate artă dacă se dovedește să îndeplineau, în acea civilizație timpurie, funcțiile pe care arta le îndeplinește în civilizația noastră. Astfel, problema statutului artei originare, care apărea la Levinson, este ocolită. În concluzie, teoria istoric-narațională a artei se încadrează, prin abordarea sa, în coordonatele anti-esențialiste ale programului de filosofare analitic și își are originea, în cele din urmă, în gândirea lui Ludwig Wittgenstein. Odată cu ea, abordările istorice ale lumii artei, pe care ne-am propus să le prezentăm, sunt epuizate și toto-

1. *Ibidem*, p. 255.

2. *Ibidem*, p. 255.

3. *Ibidem*, p. 260.

4. „Metoda narațiunii istorice, câteodată suplimentată cu analiza funcțională a protosistemelor, pare cea mai plauzibilă [metodă de identificare a artei]. Ea este cu siguranță superioare metodelor alternative nondefiniționale" (*Ibidem*, 264).

5. „Metoda istorică de identificare a operelor de artă trebuie să fie suplimentată, în unele situații, cu o analiză funcțională a rolului anumitor practici în culturi străine" (*Ibidem*, p. 263).

dată, este deschisă calea spre analiza structurală a lumii artei. Cele două teorii care ne-au mai rămas de analizat – cea a lui George Dickie și cea a lui Stephen Davies – vor privi lumea artei dintr-o perspectivă anistorică, considerând că, deși istoria artei este o disciplină importantă, ea nu trebuie invocată neapărat atunci când urmărim să dăm o definiție artei. În vederea acestei sarcini, ceea ce trebuie să analizăm nu este nimic altceva decât structura lumii artei și modul în care un anumit obiect este (sau nu) acceptat în ea.

5. George Dickie şi teoria instituţională a artei

Teoria instituțională a lui George Dickie este una dintre cele mai influente teorii din peisajul gândirii analitice actuale și s-a format ca urmare a unor îndelungi dezbateri și critici la adresa teoriei lui Danto. Acesta din urmă susține că gândirea lui Dickie își are originea într-o interpretare eronată a articolului său privitor la lumea artei[1], însă recunoaște în același timp și beneficiile culturale pe care aceste controverse le-au adus filosofiei artei în general. Motivul pentru care Dickie vrea să se distanțeze de Danto este acela că, în elaborările ulterioare *Lumii Artei*, acesta introduce „factori psihologici"[2] în teoria transfigurării locului comun atunci când discută despre asemănarea dintre artă și limbaj în ceea ce privește „caracterul direcțional" (*aboutness*). Acești factori psihologici leagă concepția lui Danton de o întreagă tradiție filosofică a gândirii esențialiste care a încercat să definească arta pornind de la o presupoziție fundamentală: aceea că „natura de bază a artei derivă direct din unele mecanisme distinctive incorporate în natura umană"[3].

Din această perspectivă, toate teoriile filosofice despre artă – începând cu Platon și până în secolul al XX-lea – sunt viciate de ideea că omul este singura vieţuitoare capabilă de creație și că arta este, într-un fel, dată în natura umană. Or, spune Dickie, această presupoziție nu poate fi susținută prin argumente științifice. Tot ceea ce putem spune este că arta a apărut, de-a lungul istoriei, în mai multe contexte culturale umane. Deci, ea ar trebui gândită ca un concept cultural, nu ca unul psihologic[4].

Scopul lui Dickie, începând cu anul 1969, a fost aceea de a construi o teorie culturală a artei, care să-și aibă originea științifică în antropologie și care să se concentreze în mod strict pe „fenomenele culturale ale practicilor și comportamentelor lumii artei"[5]. De aceea, el încearcă să definească conceptele fundamentale ale filosofiei artei, cum sunt cele de artist, operă de artă, public sau lume a artei astfel încât ele să nu depindă în nici un fel de elemente psihologice. Avantajul acestui demers ar fi acela că, dacă gândim structurile culturale ale artei independent de structura psihologică a omului, atunci obținem un cadru aplicabil oricărei forme de artă – fie ea trecută, prezentă sau viitoare. Astfel, arta nu ar mai fi dependentă de niște teorii istorice, care reflectă o anumită concepție privitoare la natura omului. Așadar, „principala intuiție a abordării culturale este aceea că arta este o *invenție* colectivă a oamenilor și nu ceva ce un artist produce pur și

1. „Lor [lui Dickie şi Sclafani] le sunt recunoscător, aşa cum le sunt tuturor acelora care au clădit ceea ce s-a numit teoria instituţională a artei, bazându-se pe analizele textului «The Artworld», chiar dacă teoria în sine este destul de străină de lucrurile pe care le cred eu: copiii însă nu sunt mereu aşa cum şi-i doresc părinţii. Cu toate acestea, după schema oedipiană clasică, trebuie să mă lupt cu propria-mi progenitură, deoarece cred că filosofia artei nu trebuie să cedeze acestei teorii a cărei paternitate îmi este atribuită" (Arthur Danto, *Transfigurarea locului comun, ed. cit.,* p. 11).

2. Dickie, G., *Art and Value, ed. cit.*, p. 7

3. *Ibidem*, p. 3.

4. *Ibidem*, p. 6.

5. *Ibidem*, p. 7.

simplu pornind de la natura sa biologică, așa cum un păianjen își produce plasa sau așa cum o pasăre-grădinar își produce cuibul"[1]. Cu toate acestea, Dickie însuși recunoaște faptul că există cel puțin un element psihologic care trebuie să apară în orice teorie a artei, și acela este *intenția artistului*[2]. În afară de aceasta însă, toate trimiterile la experiența estetică, la expresivitate sau imitație sunt eliminate. Motivul principal ar fi acela că, spre deosebire de cele din urmă, ideea de intenție a artistului vizează doar includerea obiectului produs în lumea artei și nu este, prin sine, o trăsătură ce ține de natura artei. Ea doar se asigură de faptul că opera de artă este produsă în vederea expunerii pentru un anumit public. Cu alte cuvinte, ea este necesară în vederea păstrării și asigurării caracterului instituțional și cultural al creației artistice. Un „artist singuratic", care creează fără nici o intenție de a-și include opera în „lumea artei" nu este, propriu-zis, un artist. El poate folosi arta în scop terapeutic sau doar ca hobby, însă nu poate reclama statutul de artist de vreme ce, în mod intenționat, el respinge lumea artei care are tocmai rolul de a valida statutul de artist. De-a lungul timpului, în încercarea de a-și rafina teoria și de a ocoli criticile ce i-au fost aduse, George Dickie a avansat un număr de patru versiuni ale definiției instituționale a artei. În lucrările sale mai recente[3] însă, el vorbește despre două forme principale ale teoriei instituționale: o primă formă pe care o vom numi *varianta inițială a teoriei instituționale*, avansată pentru prima oară într-un articol de doar patru pagini – *Definirea artei*[4], publicat în anul 1969 – și căreia i-au fost aduse mici îmbunătățiri până în 1974[5]. Ulterior, în cartea *The Art Circle*[6], este avansată o a doua formă a teoriei pe care o vom numi *varianta îmbunătățită a teoriei instituționale*. Asupra acestei ultime variante ne vom concentra deoarece este mai completă și include, pe lângă definirea artei, și definițiile artistului și lumii artei, care sunt necesare pentru a înțelege modul în care Dickie restructurează teoria despre lumea artei a lui Danto. În ceea ce privește prima variantă, o vom aborda mai succint, ea fiind necesară mai ales în înțelegerea variantei teoriei instituționale propuse de Stephen Davies.

a. Varianta inițială a teoriei instituționale

Prima încercare de definire instituțională a operei de artă spune că „o operă de artă, în sensul descriptiv, este (1) un artefact (2) căruia o societate sau un anumit sub-grup al unei societăți i-a conferit statutul de candidat pentru apreciere"[7]. După cum se vede, în această primă formă a teoriei, nu se face referire deloc la *intenția* artistului, elementul psihologic pe care, mai târziu, Dickie îl va considera necesar.

Principala problemă cu această primă formă a teoriei instituționale este ambiguitatea. După cum însuși Dickie recunoaște, ea dă impresia că „operele de artă sunt create de societate sau de

1. *Ibidem*, p. 10.

2. „Există un mecanism psihologic care este implicat cu necesitate, fie în mod explicit, fie implicit, în creaţia artei care ar trebui menţionat, şi acesta este acţiunea intenţională (...) Folosirea mecanismului psihologic al acţiunii intenţionale pare de neevitat pentru orice teorie a artei" (*Ibidem*, p. 9).

3. *Ibidem*, pp. 52-71; Dickie, G., *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 82-93;

4. George Dickie, *Defining Art*, in American Philosophical Quarterly, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1969), pp. 253-256.

5. George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974.

6. George Dickie, *The Art Circle. A Theory of Art*, New York, Haven Publications, 1984, pp. 80-82.

7. George Dickie, *Defining art*, *ed.cit.*, p. 254.

un subgrup al societății"[1]. Chiar dacă, într-un anume fel, instituția lumii artei „creează" artă prin faptul că, prin intermediul ei, un artefact poate dobândi statutul de operă de artă, acest lucru nu este valabil în sensul strict al cuvântului. De aceea, Dickie a simțit nevoia să adauge niște determinații la această definiție în cartea sa publicată în 1974, *Art and the Aesthetic.* Conform acesteia, „o operă de artă în sensul clasificatoriu este (1) un artefact (2) un set al aspectelor care i-au conferit statutul de candidat pentru apreciere din partea unei sau unor persoane care acționează în numele unei anumite instituții sociale (lumea artei)"[2].

La fel ca în cazul primei definiții, și această definiție revizuită va avea să primească o serie de critici. Ea mai ridică problema modului în care o operă de artă poate dobândi acest statut. Este vorba despre un proces democratic de vot în cadrul „lumii artei"? Este o înțelegere tacita? Se pare că modul în care Dickie a formulat definiția artei în aceste două locuri a creat multă confuzie în rândurile filosofilor artei decât a lămurit, motiv pentru care autorul ei se gândea din ce în ce mai mult să o reformeze.

După cum reiese din articolele și cărțile sale ulterioare, intenția lui era nu neapărat aceea de a sugera că avem de-a face cu un proces conștient prin care mai mulți membri ai „lumii artei" cad de acord în privința statutului artistic al unui obiect. Din contră, este nevoie de aprecierea unui singur membru (care poate fi chiar artistul) pentru ca un artefact să fie considerat operă de artă[3]. Ceea ce dorește filosoful să spună prin aceasta este că artistul, ca membru al lumii artei, creează opera de artă cu intenția de a fi apreciată – fără însă a impune cu necesitate această apreciere.

Așa stând lucrurile, în varianta îmbunătățită a teoriei, Dickie nu se va concentra doar pe o singură definiție, care să stipuleze ce este o operă de artă. Un set de cinci definiții care se întemeiază reciproc vor forma ceea ce gânditorul numește „cercul artei". Ele vor defini toate conceptele importante pentru a înțelege lumea artei și structura acesteia. Totodată, cu ajutorul lor, se va lămuri modul în care un obiect intră în lumea artei în calitate de *candidat pentru apreciere*.

b. Varianta îmbunătățită a teoriei instituționale

Întrucât „lumea artei nu funcționează ca un corp legislativ"[4], mecanismele prin care un individ devine membru al acestei lumi sau un obiect devine candidat pentru apreciere, trebuie să fie într-un fel automate. Nu este vorba despre o decizie conștientă deoarece nu avem nici un „for decizional" și, totodată, nu avem nici „carnete de membru" în lumea artei. De aceea, lumea artei trebuie înțeleasă ca „un fundal pentru practicile de creație și de experimentare a artei"[5]. Cu alte cuvinte, „lumea artei" nu este o instituție în sensul în care un guvern este o instituție a statului, ci ea acționează mult mai subtil: este o formă de organizare implicită a practicilor artistice, „o

1. George Dickie, *Art and Value, ed. cit.*, p. 52.

2. George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis, ed. cit.*, p. 34.

3. „Faptul că un artefact atârna într-un muzeu de artă ca parte a unei expoziţii sau al unui *performance* într-un teatru sunt semne sigure că statutul [de artă] i-a fost conferit. Aceste două exemple par a sugera că este nevoie de un număr de oameni pentru conferirea statutului în discuţie. Este nevoie de un număr de oameni pentru a forma instituţia culturală a lumii artei, dar este nevoie ca doar o persoană să acţioneze de partea sau ca agent al lumii artei şi să confere statutul de candidat pentru apreciere. În mod obişnuit, statutul respectiv este dobândit prin faptul că o singură persoană tratează un artefact drept un candidat pentru apreciere (...) de obicei [acest statut] este conferit de o singură persoană: de artistul care creează artefactul" (George Dickie, *Introduction to Aesthetics, ed. cit.*, pp. 83-84).

4. George Dickie, *Art and Value, ed. cit.*, p. 19.

5. *Ibidem.*

structură culturală în care operele de artă sunt produse și funcționează, iar structura însăși este specificată în termenii unei varietăți de roluri culturale[6].

Pornind de la această idee a caracterului structural discret al lumii artei, unul dintre „rolurile culturale" fundamentale este cel jucat de artist. El este definit ca acea persoană „care participă cu pricepere (engl. *understanding*) în producerea unei opere de artă"[7]. În această definiție, înțelegerea artistului se referă la două aspecte: pe de o parte el trebuie să înțeleagă ideea de artă și, pe de altă parte, el trebuie să stăpânească practicile și modalitățile de manipulare a materialelor specifice domeniului său. Fără oricare dintre aceste două componente, creația nu poate fi considerată artistică: pe de o parte, artistului nu-i poate lipsi înțelegerea (fie ea și implicită) a conceptului de artă deoarece, în societate, rolul de artist este dobândit printr-un proces de educație care are în vedere tocmai familiarizarea cu acest concept; pe de altă parte, artistul are nevoie de pricepere tehnică pentru a putea produce opere de artă, aceasta fiind, de asemenea, dobândită prin procese de educație reglementate social.

După cum se vede însă, definiția rolului social al artistului ne deschide calea spre definiția operei de artă, pe care deja o presupune. În context instituțional, opera este „un artefact de un anumit tip creat pentru a fi prezentat unui public al lumii artei"[8]. Spre deosebire de definițiile trecute, Dickie exclude atât condiția de *candidat pentru apreciere* a operei de artă, cât și conferirea acestui statut de către cineva. Astfel, el pune accentul pe *intenția artistului* de a crea un obiect în vederea expunerii pentru un public și ocolește problemele pe care le-am discutat mai devreme privitoare la modul în care opera de artă își dobândește statutul de artă. În această formulare, pentru ca un obiect să fie artă, nu este nevoie de nimic altceva decât de intenția artistului de a expune public acel obiect.

Cea de-a doua definiție a „cercului artei" ne obligă însă să gândim în continuare ideea de public și pe cea de „lume a artei". Pentru Dickie, publicul este „un grup de persoane ai cărui membri sunt pregătiți într-o anumită măsură să înțeleagă un obiect care le este prezentat"[9]. Așadar, ideea de public este construită în oglinda celei de artist. Dacă artistul este capabil să înțeleagă arta și practicile de producere a acesteia, publicul este capabil să înțeleagă un obiect *ca* operă de artă și practicile prin care el poate fi experimentat într-un anumit context cultural. Este foarte importantă această precizare deoarece, la fel ca practicile de producere, și practicile de experimentare a artei se schimbă în funcție de contextul cultural și social în care ne aflăm. Ele pot avea o devenire istorică, însă această devenire nu implică și schimbarea rolului social al publicului ca atare. Din punct de vedere structural, în orice moment istoric avem un public căruia îi este destinată opera de artă spre contemplare, chiar dacă practicile concrete de experimentare a artei diferă. Spre exemplu, în Grecia Antică, arta teatrală era experimentată ca parte a unor sărbători religioase dedicate lui Dionysos într-un mod destul de diferit de modul în care experimentăm astăzi o piesă de teatru. Cu toate acestea, din perspectivă instituțională avem de-a face cu artă atâta timp cât avem prezent publicul, în calitate de rol social aparte.

Pentru a defini „lumea artei", Dickie trebuie să apeleze la două definiții distincte deoarece el vede această noțiune complexă ca pe un ansamblu de mai multe sisteme ale lumii artelor individuale.

6. *Ibidem,* p. 28.
7. *Ibidem*, p. 58.
8. *Ibidem*, p. 59.
9. *Ibidem*, p. 59.

Din această perspectivă, lumea artei, în calitate de concept generic, este suma acestor subsisteme[1]. Este necesară o astfel de distincție deoarece practicile artistice și de experimentare diferă destul de mult în funcție de diferitele arte. Într-un fel sunt definite acestea în cazul picturii, de exemplu, și în cu totul alt fel în cazul cinematografiei. De aceea, într-un fel, există mai multe sisteme instituționale în care operele de artă de diferite tipuri pot fi experimentate. Din alt punct de vedere însă, există similitudini între aceste sisteme care le face să fie interconectate. Spre exemplu, chiar dacă practicile de creație și experimentare diferă, există aceleași roluri sociale atât în cazul sculpturii, cât și în cazul literaturii. Chiar dacă cele două arte sunt diferite, în ambele cazuri avem de-a face cu un artist care creează pentru un anumit public într-un anumit context cultural și social.

Dacă așa stau lucrurile, un sistem al lumii artei nu este nimic altceva decât un cadru care asigură prezentarea unei opere de artă de către un artist pentru un public[2]. Spre exemplu, sistemul de galerii și muzee constituie sistemul structural care adună laolaltă toate practicile de creație și experimentare a lumii artei. Astfel, vedem că această ultimă definiție leagă laolaltă toate conceptele prezentare anterior – artist, operă de artă și public – dând astfel sens conceptului de lume a artei. Circularitatea teoriei instituționale nu este însă o „eroare de definiție", după Dickie, deoarece noțiunile care sunt presupuse de aceasta nu sunt noțiuni tehnice, generate în cadrul teoriei, precum cele de „experiență estetică" sau „formă semnificantă" folosite de alți filosofi. Din contră, ele sunt concepte comune cu care ne obișnuim încă din clasele primare. Ceea ce se întâmplă în cadrul procesului de educație primară nu este nimic altceva decât familiarizarea cu rolurile culturale și cu practicile de experimentare a artei[3]. Astfel, noi avem deja o idee implicită atât despre ele, cât și despre relațiile dintre diversele componente și sisteme ale lumii artei. Cu alte cuvinte, făcând parte din „ambianța" noastră culturală, aceste noțiuni se referă într-un mod legitim unele la altele. Nici nu ar putea fi altfel deoarece ele formează, în cadrul societății, un ansamblu de sisteme care trebuie să fie interconectate.

În această formă îmbunătățită, teoria instituțională a artei oferă una dintre cele mai consistente mărturii despre felul în care funcționează la nivel structural lumea artei și despre relațiile dintre componentele sale. Ce trebuie să facem în continuare este să „umplem" acest cadru generic cu diversele roluri culturale necesare. Astfel, vom ajunge la o înțelegere mai bună a teoriei lui Dickie și a motivelor pentru care ea este teoria dominantă în gândirea actuală despre artă din lumea anglo-saxonă.

c. Instituții și roluri culturale. Elementele lumii artei

Lumea artei, ca orice instituție culturală, are și ea o dinamică istorică. Numărul de roluri culturale pe care aceasta îl cuprinde poate fi, de aceea, diferit de la o epocă la alta. După cum ne arată antropologia, tendința în ceea ce privește lumea artei este ca rolurile să se diversifice și să se specializeze odată cu trecerea timpului. Chiar dacă rolurile artistului și publicului „au fost inventate foarte timpuriu în societățile primitive și persistă de-a lungul timpului în toate socie-

1. *Ibidem*, p. 60.

2. *Ibidem*, p. 61.

3. „Ceea ce copiii sunt învăţaţi sunt rolurile culturale de bază despre care fiecare membru competent al societăţii are măcar o înţelegere elementară." (*Ibidem*, p. 61).

tățile structurate”[1], în lumea artei actuală avem o sumedenie de roluri noi care nu erau disponibile societăților mai vechi.

Aceste roluri noi „parazitează rolurile centrale ale artistului și publicului”[2] și complică relațiile structurale din cadrul lumii artei. De aceea, și educația artistică a trebuit să se dezvolte astfel încât să cuprindă și noile structuri. Spre exemplu, un artist din Antichitate nu avea nevoie, pentru a putea funcționa ca artist, decât de un maestru care să-l învețe tehnicile de creație specifice artei sale și practicile de experimentare a artei specifice perioadei respective. Acum, un artist trebuie să aibă noțiuni și despre roluri culturale precum cel de curator, antreprenor cultural, filosof al artei, muzeograf, critic de artă, teoretician al artei, manager de proiect artistic, PR ș.a.m.d.

Drept urmare, meseria de artist a devenit mai complicată și mai greu de stăpânit decât în trecut. Artistul nu mai trebuie să aibă doar noțiuni tehnice, ci, pentru ca relațiile sale cu oamenii care compun lumea artei să fie bune și poziționarea sa în această lume să fie favorabilă, trebuie să aibă minime noțiuni de filosofie, critică de artă, istoria artei, retorică, relații publice, *branding*, *marketing* și altele. Desigur că aceste cunoștințe pot fi suplinite de specialiști în respectivele domenii, motiv pentru care managementul unei cariere artistice a devenit o chestiune foarte complicată, costisitoare și care necesită o strategie pe termen lung. În jurul marilor artiști se strâng de obicei echipe întregi de specialiști și consilieri, iar gestionarea unui brand artistic devine încetul cu încetul o muncă de corporație mai degrabă decât o întreprindere individuală.

Acest lucru este mai ușor vizibil în muzică, unde bugetele de producție sunt de obicei simțitor mai mari decât în alte arte. Spre exemplu, la albumul lui Beyoncé, *Lemonade*, lansat în anul 2016, are o listă de nu mai puțin de optzeci și nouă de compozitori (textieri și producători). Există piese la care au contribuit chiar și nouăsprezece artiști, iar numerele acestea se referă doar pentru un singur rol cultural din „lumea artei”. Dacă adăugăm și echipa de marketing, *PR* și management, dacă adăugăm și dansatorii și echipa tehnică pentru concerte și dacă mai adăugăm și echipa de gestionare a turneelor sau echipa video, atunci ajungem la ideea că sute de specialiști (pe undeva în jur de patru sute) au contribuit într-un fel sau altul pentru ca un album muzical de douăsprezece piese să ajungă cu succes în lumea artei. Este cu aproximare echivalentul unei galerii cu douăsprezece tablouri la care au muncit, cu diverse roluri, *toți studenții unei universit*ăți de arte.

Un astfel de calcul poate stârni reacții viscerale legate de practicile artistice actuale și de statutul comercial al artei contemporane. Cu toate acestea, ele scot la lumină complexitatea și nivelul de specializare la care a ajuns și ne putem aștepta ca această complexitate să crească în mod constant în următorii ani. De aceea, este imposibil să mai gândim arta din perspectiva romantică a geniului singuratic care creează în atelierul său, izolat de lume. Avem nevoie de un nou cadru teoretic de raportare la industriile artistice astfel încât să ținem pasul cu viteza de schimbare a lumii artei. Din păcate, la ora actuală sunt foarte puține demersuri teoretice care abordează această zonă, motiv pentru care arta contemporană este contaminată de prejudecățile trecutului.

*d. Clasificare și evaluare. Teoria instituțională și valoarea artistic*ă

O altă trăsătură specifică a teoriei instituționale, pe lângă cele analizate până acum, este aceea că își propune să ofere o perspectivă clasificatorie sau definitorie asupra artei. Cu alte cuvinte, George Dickie desparte în mod radical evaluarea de clasificarea artistică deoarece, o teorie a

1. *Ibidem,* p. 62.

2. *Ibidem.*

artei trebuie să accepte *ca* artă și operele mediocre sau de calitate inferioară[1]. În plus, problema evaluării implică alt tip de demers decât cel de definire. Atunci când un critic de artă spune despre o anumită operă că este bună, el dă anumite argumente privitoare la compoziție, stil, tehnică ș.a.m.d. Acestea pot urmări anumite principii teoretice sau pot fi rapsodice, important fiind însă faptul că ele întemeiază o anumită judecată valorică. În demersul de definire a artei, pe de altă parte, filosoful „descrie practicile de producere a artei"[2]. El nu se întreabă dacă o operă este bună sau nu, ci doar descrie modul în care un obiect oarecare poate dobândi statutul de operă de artă. Argumentele filosofului vizează structura lumii artei, contextul în care o operă de artă poate fi considerată ca atare, nu elementele care diferențiază operele între ele. Drept urmare, ceea ce oferă teoria instituțională este doar un cadru general în care operele de artă *pot fi* apreciate, dar care nu implică în mod necesar evaluarea[3].

Din acest punct de vedere, clasificarea operei *ca* operă de artă este un demers complet diferit de cel al *evaluării* ei. De altfel, Dickie și sugerează că rolurile culturale din lumea artei corespondente clasificării și evaluării pot fi diferite. Dacă de evaluarea artei se ocupă în mod special *criticii de artă*[4], de definirea și clasificarea artei se ocupă în mod special filosofii. Desigur, există și teorii filosofice de evaluare a artei – dintre care chiar și Dickie avansează una[5] - dar aceste teorii nu oferă criterii concrete de evaluare, ci doar principii și cadre evaluative generale. Spre exemplu, teoria evaluării propusă de Dickie propune întocmirea unor „matrici de evaluare" de o rigoare aproape matematică prin care criticii, *pornind de la criterii stabilite de ei* și, prin urmare, exterioare teoriei filosofice ca atare, să poată compara două opere de artă destul de diferite.

Această teorie a evaluării este un subiect foarte delicat, fiind contestată de mulți critici de artă pentru faptul că tinde să formalizeze la maxim procesul de evaluare a operelor. Nu vom intra în detalii deoarece evaluarea artei, propriu-zis, depășește scopurile demersului nostru, dar merită subliniat faptul că filosoful american folosește și aici același principiu pe care l-a folosit în teoria sa de definire a artei: filosofia oferă doar lămuriri conceptuale și principii de lucru, pe când disciplinele individuale – în cazul nostru critica artistică – oferă conceptele și criteriile necesare pentru punerea în aplicare a teoriei. Spre exemplu, dacă suntem nevoiți să comparăm un tablou renascentist cu unul din perioada impresionistă și cu unul cubist, pentru ca evaluarea să fie obiectivă, trebuie stabilit un set de criterii (să zicem: compoziție, coloristică și dificultate tehnică). Criticii de artă vor nota fiecare dintre componentele tablourilor, iar filosofii artei vor construi o „matrice de evaluare" în care să se poată compara fiecare criteriu al fiecărui tablou cu criteriul corespunzător al celorlalte tablouri. Dickie propune punerea acestor rezultate într-o matrice care să arate raporturile valorice dintre tablouri, astfel încât evaluarea să fie cât mai lipsită de factorul subiectiv. Succesul acestei teorii este incontestabil, de vreme ce multe dintre evaluările de artă de la marile galerii din Statele Unite se ghidează deja după principiile propuse de Dickie. Avantajul acestei tehnici este acela că oferă posibilitatea comparării, evaluării și stabilirii unor cote obiecti-

1. *Ibidem*, p. 94.

2. *Ibidem*, p. 98.

3. „O operă de artă în sensul clasificatoriu este un artefact evaluabil de felul celor create pentru a fi prezentate unei lumi a artei. Această definiție a „artei" nu incorporează evaluarea într-un fel care să garanteze orice grad de valoare, dar lasă arta deschisă unui spectru larg de aprecieri evaluative" (*Ibidem*, p. 107).

4. George Dickie, *Introduction to Aesthetics*, *ed. cit.*, p. 127.

5. George Dickie, *Evaluating Art*, *ed. cit.*, p. 78 *sqq*.

ve de preț pentru opere din epoci și curente foarte diferite.
În concluzie, filosofia artei la Dickie are două mari componente: una de *definire și clasificare a artei* prin cele cinci definiții circulare ale conceptelor și rolurilor principale aferente lumii artei, iar cealaltă de *evaluare obiectivă a operelor de artă*. Prin aceste două teorii, filosoful american dorește să ofere o abordare strict culturală și obiectiv-structurală a fenomenelor legate de lumea artei, creația artistică și experimentarea artei. Deși la ora actuală teoria lui Dickie este cea mai răspândită teorie din lumea anglo-saxonă, ea are și o sumedenie de variante alternative, mai mulți filosofi încercând să-i aducă adăugiri și completări. În paragraful următor ne vom opri doar asupra teoriei instituționale a lui Davies care, în esență, este foarte similară celei a lui Dickie, însă care scoate în prim plan conceptul de *autoritate* pentru a stabili raporturile dintre diferitele roluri culturale ale membrilor lumii artei și modul în care o anumită operă poate fi propusă spre apreciere.

6. Stephen Davies şi teoria autorităţii instituţionale

Davies, la fel ca și Dickie, consideră că singura abordare acceptabilă a artei trebuie să plece de la contextul cultural în care respectiva operă de artă este creată și apreciată[1]. Cu toate acestea, o mare parte a operei sale se concentrează asupra unor probleme fundamentale de estetică. Principala sa convingere, dobândită ca urmare a studiilor sale de biologie evoluționistă a artei și neuroestetică, este aceea că oamenii au dezvoltat o tendință de favorizare a lucrurilor plăcute din punct de vedere estetic, care a început să ne modeleze gândurile și sentimentele[2]. Acest fapt a dus, încetul cu încetul, pe parcursul al sute de mii de ani de evoluție, la o din ce în ce mai mare investiție de efort în producerea sau obținerea de obiecte ce au trăsături acceptate în diversele contexte culturale ca fiind „frumoase". Astfel, „rolurile culturale" despre care vorbește Dickie sunt prefigurate într-o pre-istorie a artei pe care nu o putem studia în mod direct, ci doar prin vestigii ale trecutului date de arheologie. Importanța acestei epoci este aceea că, în ea, încep să se vadă rudimentele a ceea ce, mult mai târziu în cursul evoluției, va fi numită o „lume a artei".
Problemele legate de preferința oamenilor pentru obiecte acceptate social ca fiind frumoase este, în sine, o discuție ce ține de domeniul esteticii și, de aceea, nu o vom dezvolta aici. Este important subliniat însă legătura dintre aceste preferințe „subiective" și contextele sociale mai largi. Membrii primelor societăți umane își produc propriile podoabe estetizante sau le obțin pe diverse căi deoarece ele le reflectă, într-un fel, statutul social. Făcând un salt în timp de aproximativ patru sute de mii de ani, societățile moderne încă investesc timp și resurse materiale pentru producerea și achiziționarea de obiecte considerate „frumoase" într-un sens cât de larg posibil deoarece, la fel ca în societățile primitive, implicarea în lumea artei are puterea de a conferi un statut social și un anumit grad de autoritate individului.
Astfel, ajungem la conceptul central care-l diferențiază pe Davies de Dickie în ceea ce privește filosofia artei. Principala critică la adresa lui Dickie este aceea că „adesea discută despre conferirea statutului de artă ca și când ar fi un fel de acțiune, ca bărbieritul, mai degrabă decât un exer-

1. „Când vine vorba despre ontologia artei, prefer contextualismul. Cred că proprietăţile semnificative din punct de vedere artistic ale unei opere depind în ceea ce priveşte existenţa şi caracterul lor la fel de mult de circumstanţe ce înconjoară creaţia artistică ca şi de proprietăţile materiale." (Stephen Davies, *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford, Oxford University Press, 2007).

2. Stephen Davies, The Artful Species, ed. cit., p. 8

ciţiu de autoritate împuternicit de roluri definite social”[1]. Cu alte cuvinte, conferirea statutului de artă este un act de autoritate artistică. Un non-artist sau un artist la început de carieră şi fără autoritate în lumea artei nu ar fi putut propune opere precum *Cutiile Brillo* ale lui Andy Warhol. De aceea, într-un anume sens, limitele posibilităţilor artistice ale unui anumit artist sunt date de limitele autorităţii cu care este investit de lumea artei la un anumit moment.

Urmând consecinţele celor tocmai expuse, Davies doreşte să definească artistul nu din perspectiva operei, cum o face Dickie, ci din cea a conceptului de autoritate: „un artist este cineva care a dobândit (într-o manieră corespunzătoare, dar informală) autoritatea de a conferi statutul [de artă]”[2]. Prin autoritatea sa, artistul poate propune opere de artă în vederea aprecierii de către un public al lumii artei, iar această apreciere se transformă, la rândul său, în „capital de imagine” pentru artist. Astfel, deşi Davies nu accentuează acest aspect, putem presupune că modul în care un artist dobândeşte şi acumulează autoritate este pe principiul „bulgărelui de zăpadă”: artistul îşi exercită autoritatea propunând artă şi o consolidează prin recunoaşterea artei sale de către ceilalţi membri ai lumii artei. De aceea, artiştii la început de drum îşi dobândesc un minim de autoritate necesar, mai întâi, prin discipolat sau, altfel spus, prin transfer de autoritate de nişte membri ai lumii artei deja recunoscuţi.

În ultimă instanţă, conceptul de autoritate se rezumă la „îndreptăţirea de a folosi cu succes convenţiile după care statutul de artă este conferit obiectelor sau evenimentelor”[3]. Pe perioada discipolatului sau a educaţiei de specialitate, artistul ia la cunoştinţă aceste convenţii şi exersează folosirea lor. Îndreptăţirea despre care Stephen Davies vorbeşte nu este nimic altceva decât ceea ce se obţine ca urmare a procesului implicit prin care un artist este „acceptat” în lumea artei.

Ideea lui Davies privitoare la autoritatea artistică are o anumită justificare în măsura în care opera nu se reprezintă doar pe sine în lumea artei, ci reprezintă şi artistul care a făcut-o. Cu cât artistul este mai cunoscut, cu atât operele sale au şanse mai mari la succes. Asta nu înseamnă însă că un artist puţin cunoscut nu poate avea opere „de succes” în lumea artei. Există o relaţie bidirecţională între operă şi artist datorită căreia opera poate să confere autoritate artistului dacă se potriveşte perfect cu convenţiile după care este conferit statutul să artă şi, invers, dacă artistul este deja foarte cunoscut, propunerile sale pot fi acceptate mai uşor în lumea artei. Avantajul teoriei lui Davies este acela că lămureşte într-o anumită măsură relaţiile dintre „opera de artă”, „public” şi „artist” în cadrul lumii artei – relaţii care, în teoria lui Dickie, erau mai vagi.

7. Farmec, seducţie şi lumea artei

Chiar dacă limbajul filosofilor de origine analitică, mult mai auster şi rigid decât cel al filosofilor continentali, nu ne oferă prea multe puncte de sprijin în interpretarea operei de artă din perspectiva celor două trăsături de esenţă pe care le-am pus în lumină în primul volum, nu putem să nu observăm faptul că cele două abordări nu se exclud. Aşa cum identificarea operei ca operă de artă necesită nişte acte de conştiinţă din partea unui „subiect”, tot astfel farmecul şi seducţia operei de artă au loc, cu necesitate, într-un anumit context cultural de care sunt influenţate. Chiar dacă noi am vorbit despre fiinţa operei de artă, nu am gândit-o în mod tradiţional şi esenţialist, ci în mod fenomenologic. Această abordare pune accentul pe relaţia dintre opera de artă ca obiect al con-

1. Stephen Davies, *Definitions of Art,* New York, Cornell University Press, 1991, p. 84.

2. *Ibidem*, p. 87.

3. *Ibidem*.

științei și actele prin care aceasta este constituită. Cu alte cuvinte, spre deosebire de filosofii analitici, noi am pus accentul pe experiența individuală a operei de artă ca atare, nu pe experiența sa colectivă. Drept urmare, putem spune că cele două direcții de interpretare se presupun reciproc. De aceea, putem gândi aceste două perspective ca două fețe ale aceleiași monede, care comunică între ele în mai multe aspecte. În primul rând, raportul dintre lumea cotidiană și „lumea operei", pe care l-am tematizat atunci când am vorbit despre conceptul lui Danto de interpretare, ne deschide posibilitatea de a gândi mai exact fenomenul *substituției de mundaneitate* despre care am vorbit. Interpretarea unui lucru *ca* operă de artă într-un context istoric și teoretic determinat ne trimite către conceptul de farmec, fără de care identificarea artistică nu ar fi cu putință. Atunci când spunem că o pată de vopsea de pe pânză *este* Napoleon, noi substituim sensul cotidian al ei cu un sens specific lumii puse la păstrare în operă – care nu trebuie confundată cu „lumea artei", în sensul lui Danto. Așadar, ceea ce noi am numit farmec și substituție de mundaneitate sunt fenomene prezente, cel puțin implicit, în ideea de „identificare artistică".

Mai mult decât atât, dacă lumea artei implică mereu o „atmosferă teoretică" de sensuri, din perspectiva căreia ceva *este* sau *nu este* interpretat ca operă de artă, atunci tocmai ansamblul specific de semnificații (implicite sau explicite) în care opera este prinsă va oferi criteriile pentru a efectua interpretarea. Dar interpretarea unui anumit obiect *ca* operă de artă nu se face decât în condițiile în care acel obiect ne-a intrat deja în câmpul atenției. Este posibil să trecem pe lângă sute de opere de artă zilnic fără să le observăm. Așadar, pentru ca tocmai problema interpretării din perspectiva lumii artei să se poată pune, trebuie să fim, într-o oarecare măsură, seduși de obiectul artistic. Astfel, abordarea fenomenologică a operei de artă pe care am făcut-o vine să dea seama de un fenomen pe care gânditorii analitici nu l-au luat în seamă – anume acela al captării atenției de către operă. Din această perspectivă, *Fântâna* lui Duchamp ar putea sta în vitrina unei galerii de artă, la fel cum multe obiecte similare stau în vitrinele magazinelor de instalații, mult și bine dacă nimeni nu și-ar fi întors capul spre ea pentru a încerca să o interpreteze și să o înțeleagă din perspectivă instituțională.

În aceste condiții, credem că abordările analitice ale artei ar putea fi extinse pentru a include și perspectiva experienței individuale asupra operei. Totodată, această perspectivă individuală nu o exclude, la rândul său, pe cea colectivă. Este normal ca societatea și mediul cultural-istoric în care trăim să influențeze înțelegerea noastră despre artă. Acest lucru însă nu exclude evidența faptului că, dincolo de contextul cultural, fiecare experimentăm arta „pe cont propriu" și nimeni nu o poate experimenta pentru noi. Trăirea estetică nu se poate consuma „prin delegare". Dacă este vorba ca aceste experiențe individuale ale unui grup de oameni să coincidă pentru ca, laolaltă, să formeze structurile generice ale unei „lumi a artei", atunci nu avem nicidecum de-a face cu anularea caracterului individual al experienței estetice, ci cu formarea fenomenologică a unei „intersubiectivități". Cu alte cuvinte, contextul cultural larg în care experimentăm opera de artă și trăirile noastre subiective se determină reciproc, nu se exclud, iar experiența subiectivă a artei face posibilă coagularea lumii artei.

Motivul pentru care toți gânditorii prezentați în acest capitol se feresc de o analiză a actelor de conștiință implicate în experimentarea artei își are originea în setul de presupoziții care disting această abordare de cea continentală. Una dintre aceste presupoziții spune că actele de conștiință în general sunt subiectul de studiu al psihologiei și că ele nu sunt necesare pentru înțelegerea

artei. Pe de altă parte, filosofii continentali spun că filosofia poate analiza în mod îndreptățit aceste acte, independent de psihologie, și că ele sunt relevante în domeniul artistic. Noi credem că statutul ontologic al operei de artă poate fi înțeles în toată complexitatea lui doar printr-un exercițiu de transgresare al acestor presupoziții și de flexibilitate în gândire. Așadar, ideile fenomenologice și hermeneutice propuse de noi și de filosofii continentali își pot găsi un loc lângă teoriile contextual-culturale ale artei de origine analitică, fiecare dintre cele două tabere având posibilitatea să arunce o lumină nouă asupra celei „adverse".

•••

Teoriile expuse în acest capitol pun accentul, după cum am văzut, pe contextul general în care este experimentată și creată arta și se concentrează pe explicarea practicilor interpretative (în cazul lui Danto), socio-culturale (la Levinson și Carroll) și instituționale (la Dickie și Davies) implicate în definirea artei contemporane. Acest fapt a deschis calea criticii pragmatiste a artei din partea lui Shusterman, care va încerca să aplice la noile practici artistice ale artei „pop" definiția artei ca experiență pe care a dat-o John Dewey în prima jumătate a secolului XX. Din această perspectivă, arta asigură o modalitate de lărgire a experienței umane în general și a experienței estetice în mod special.

Odată cu critica pragmatică la analitism și cu răspândirea acestui curent de gândire, pe care îl vom analiza în capitolul imediat următor, se formează o a treia direcție de filosofare în gândirea contemporană. Abordarea pragmatică, alături de cea analitică și de cea fenomenologică, este una dintre *metodele* sau *stilurile* de filosofare despre artă care sunt disponibile artistului, criticului și filosofului modern pentru a înțelege felul de a fi al artei și pentru a defini principalele concepte relevante pentru „lumea artei". De aceea, odată cu analiza ei, vom putea spune că am ajuns „la zi" cu principalele teorii ale artei care au apărut în modernitate și postmodernitate.

Capitolul IX

TEORIA PRAGMATICĂ A ARTEI

1. Filosofia artei din perspectivă pragmatică

Spre deosebire de celelalte teorii semnificative ale artei – reprezentațională, expresivă, instituțională și ludică – ce propun, într-un fel sau altul, ample modele conceptuale asupra artei înțeleasă ca operă de artă, filosofia pragmatică propune o abordate estetică a artei ca formă de experiență. Mai precis, în vreme ce orientările filosofice menționate se concentrează pe înțelegerea naturii și structurii „artefactelor", a obiectului artistic ori a obiectului estetic, în genere asupra ontologiei operei de artă, pragmatismul se raportează, similar teoriei artei ca joc în sensul lui Gadamer, asupra trăirilor și stărilor emoționale pe care le resimte înlăuntrul său receptorul (publicul) în contact cu diversele manifestări artistice. Prin urmare, într-o abordare estetică a artei accentul cercetării este pus pe amploarea și intensitatea trăirilor implicate în actul receptării și nu pe *calitatea obiectuală* a operei de artă care seduce și farmecă[1]. Pe scurt, pentru orientarea filosofică pragmatică arta este experiență.

Am putea spune că prin această opțiune metodologică pragmatismul ilustrează, poate mai bine decât celelalte filosofii ale artei, tipul de abordare postmodernă pe care-l întâlnim în tematicile legate de identificarea și definirea artei, în sensul în care personalitatea artistului profesionist și ideea de operă de artă sunt surclasate de importanța de prim plan atribuită receptorului artei.

Riguros vorbind și într-un mod cu totul paradoxal, pragmatismul *nu propune o teorie* în sens clasic, adică un sistem de enunțuri coerente despre domeniul de fapte expresive încadrabile filosofiei artei și esteticii, ci *un punct de vedere* și *o atitudine* față realitate în general și de artă în special. În alte cuvinte, pragmatismul este *o perspectivă de interpretare* și nu o teorie. Așa se explică caracterul *polemic* al esteticii pragmatice, faptul că aceasta a adoptat o tonalitate critică față de toate celelalte orientări de filosofice care nu definesc arta ca experiență. Această perspectivă se conduce după „maxima pragmatică" enunțată de Charles S. Peirce, fondatorul „punctului de vedere pragmatic" în următorul imperativ metodologic: „Determinați ce efecte care ar putea avea o relevanță practică rațional imaginabilă, socotiți că are conceptul obiectului vostru. Atunci conceptul pe care-l aveți despre aceste efecte este întregul concept pe care-l aveți despre obiect"[2]. Simplu spus, pentru a determina înțelesul unui concept care se referă la un obiect oarecare, de exemplu conceptul „operă de artă" care se referă la o lucrare anume – să zicem, o pictură semnată de Van Gogh – atunci noi trebuie să ne imaginăm totalitatea de efecte *practice* pe care-l produce acest obiect real, tabloul pictorului olandez, asupra noastră. În alți termeni, imperativul metodologic al pragmatismului ne îndemnă să cercetăm înțelesul conceptelor pe care le folosim *nu* în mod teoretic și abstract prin definiții, adică raportare de concepte la alte concepte, ci printr-un fel de „punere la probă", de experimentare în viața cotidiană, de zi cu zi a „obiectelor reale" desemnate de conceptele cu care noi operăm. Prin urmare, știm ce este un obiect desemnat de un concept,

1. Pe larg în Noël Carroll, *Philosophy of Art,* cap. *Art and aesthetic experience*, *ed. cit.*, pp. 153-200.

2. Charles S. Peirce, Ce este pragmatismul, în vol. Semnificaţie şi acţiune, Selecţia textelor şi traducere din limba engleză: Delia Marga, Prefaţă: Andrei Marga, Bucureşti, Editura Humanitas, p. 189.

dacă plecăm de la multitudinea de „acțiuni" intelectuale, sufletești, acționale, posibile și reale, provocate *de noi* în calitate de „agenți" sau provocate în noi în calitate de „pacienți", pe care le putem întreprinde cu acel obiect.

Un exemplu dat de filosoful și scriitorul italian Giovanni Papini (1881-1956) poate face și mai intuitivă metoda propusă de orientarea pragmatică în filosofie și estetică. „Pragmatismul ocupă în mijlocul teoriilor noastre poziţia unui coridor într-un hotel. Numeroase camere dau în acest coridor. Într-una poate fi găsit un om lucrând la un tratat în favoarea ateismului, în cea de alături o persoană rugându-se în genunchi pentru a obţine credinţa și curajul; în a treia, un chimist, în cea următoare un filosof elaborând un sistem de filosofie idealistă, în timp ce în a cincea, unul este pe cale de a demonstra imposibilitatea metafizicii. Toţi oamenii utilizează în orice caz coridorul; toţi trebuie să treacă prin el, pentru a se întoarce fiecare acasă, pe urmă pentru a ieși"[1].

De pe această platformă de stabilire a modului în care noi *trebuie să înțelegem un lucru* pragmatismul respinge, așadar, toate încercările tradiționale de folosire a definiției reale a artei, prin gen proxim și diferență specifică. Perspectiva pragmatică preferă aproape în exclusivitate definițiile de tip operațional, similare cu definițiile cu care operează știința, adică cu acele enunțuri care pot fi verificate empiric, care pot fi măsurate și testate prin apel la datele experienței perceptuale. Un concept are înțeles dacă el produce un acord intersubiectiv testabil între noi. Pe scurt, perspectiva pragmatică susține că ideile și adevărul care rezultă din asocierea mai multor idei la un loc trebuie tastate în practicile noastră de viață prin tot felul de experimente, inclusiv cele mentale.

În rezumat, perspectiva pragmatică asupra artei este o formă de particularism estetic similar cu particularism tip etic, iar estetica pragmatiștilor este, am putea spune, o „estetică fără principii"[2]. Acest lucru însemnă, fără să intrăm în detalii, că filosofia artei abordată estetic de pragmatiști nu face apel la teorii generale, la principii și reguli din care să deducem sistematic și argumentativ că „ceva este artă", cum procedează majoritatea teoriilor mai vechi și mai noi asupra artei. Perspectiva pragmatică asupra artei este particularistă în sensul respingerii ferme a ideii de teorii generale și de pretinse „legi universale" din care am putea deduce „când ceva este artă". Importantă este faptul experienței pe care oamenii reali, „în carne și oase" (expresia îi aparține lui Peirce), le trăiesc în întâlnirea cu ceea ce *ei înșiși consideră* că a fi artă. Cazul particular este mai important în cunoaștere decât orice teorie generală. „Este greu de înțeles motivul pentru care, începând cu Platon și Aristotel, filosofii au trebuit să se întreacă în disprețul față de cunoașterea particularului și în adorarea generalului având în vedere că lucrurile valoroase sunt toate concrete și singulare. Singura valoare a caracterelor universale este că acestea ne ajută, prin raționare, să cunoaștem noi adevăruri despre lucrurile individuale"[3]. În practica curentă de viață oamenii nu aplică teorii abstracte pentru a ști ce le place sau nu. Noi ne conducem după scheme de comportament care, în materie de gust, nu dau greș. Habitualul, „ethosul", adică practicarea vieții după anumite reguli mai mult sau mai puțin „automate", pe scurt, regularitățile comportamentului nostru obișnuit în

---

1. A se vedea, Nicolae Bagdasar, *Teoria cunoştinţei,* Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1995, cap. *Pragmatismul*, pp. 155-199

2. A se vedea, Daniel Nica, *Etică fără principii? Generalism şi particularism în filosofia morală*, Cuvânt înainte de Valentin Mureşan, Cluj Napoca, Editura Eikon, 2013, în mod special cap. *Cearta universaliilor etice*, pp. 13-33, cap. *Originile istorice ale disputei dintre generalism şi particularism*, pp. 44-65 şi cap. *Elementele disputei contemporane*. pp. 67-93.

3. William James, *Voinţa de a crede şi alte eseuri filosofice*, *Introducere*: Howard V. Knox, traducere din engleză şi îngrijire ediţie: Alexandru Anghel, Bucureşti, Editura Herald, 2011, p. 14.

care ne încadrăm ţin loc de teorie.

Dar de aici nu trebuie să deducem că pragmatismul respinge în genere orice fel de construcţie estetico-teoretică, adică de gândire sistematică exprimată în propoziţii coerente şi consistente. Perspectiva pragmatică respinge doar teoriile estetice care nu sunt intim corelate de experienţa artistică *concretă* a omului obişnuit. Aşa se explică de ce analizele estetice ale artei sunt întotdeauna particulare. Pragmatişti nu vorbesc despre „arta în genere", ci despre realizări artistice concrete. „În încercarea de a aduce teoria mai aproape de experienţa artei pentru a le aprofunda şi intensifica pe amândouă, o estetică pragmatistă nu trebuie să se limiteze la argumentele abstracte şi stilul generalizator ale discursului filosofic tradiţional. Ea trebuie să pornească şi să revină constant la opere de viaţă concrete. Acestea nu doar ca exemple considerate în treacăt, ci ca nuclee ale analizei estetice, ca obiecte a căror experienţă se îmbogăţeşte printr-un atent studiu critic"[1].

Trebuie subliniat în acest context faptul că accentul pus de pragmatişti pe descrierea experienţelor interne ale receptorului (a publicului în „carne şi oase") trăite în întâlnirea cu arta coincide cu încercarea de reîntoarcere la vechea estetică participativă sau comunitară, pe care au practicat-o timp de milenii, până în zorii modernităţii, cei din vechime. Lumea tradiţională, din grecitate şi până în zorii modernităţii, a fost una dominant comunitară. Oameni se bucurau şi sufereau împreună, iar raportarea la arta se făcea comunitar pe linie civică sau religioasă. Ideea de viaţă privată, creaţie a individualismului modern, era străină acelei lumi dominată de regularităţile unei vieţi colective ce se conducea după un calendar ce alterna zile de muncă cu zilele de sărbătoare. Creaţiile artistice orientate religios ori civic strângeau legăturile de solidaritate dintre membrii unei societăţii fiind trăite împreună, comunitar, în funcţie de marile rituri şi sărbători religioase iar distincţia modernă dintre creator şi receptor nu exista[2].

În acest context de reinstaurare a datelor unei noi estetici participative, realizată în numele actualelor practici artistice colective – concertele de muzică pe stadioane, diversele forme de *happening*, teatru şi spectacole de jocuri şi lumini, formele de exprimare artistică legate de industriile creative etc. – pragmatiştii militează pentru democratizarea totală a conceptului „artă" şi, în mod firesc, ştergerea graniţelor dintre arta cultă, rafinată, elitistă şi arta populară. Ideile de autonomie estetică şi de artă elitistă, susţin pragmatiştii, trebuie destructurate în numele libertăţii totale de exprimare şi de lărgire a experienţelor de viaţă prin intermediul creativităţii artistice.

În sfârşit, fiind adepţi ai unei estetici participative, comunitare, pragmatiştii leagă, aşa cum s-a întâmplat şi în tradiţie, eticul de estetic, valorile morale de cele ale plăcerii şi bucuriei de a trăi. Cu alte cuvinte, estetica pragmatică identificată cu filosofia artei, militează pentru ideea că *scopul artei, acela de a lărgi experienţa omenească, se corelează atât cu formele comune de cunoaştere, cât şi cu practicile morale habituale*. Astfel, cunoaşterea, eticul şi esteticul sunt topite în ceea ce se numeşte „stil de viaţă", întemeiat pe valorile relativiste ale toleranţei totale în materie de gusturi şi de artă, pe care pragmatiştii îl reclamă ca pe un ideal spre care trebuie să privim cu toţii. În viziunea pragmatiştilor, toate formele de artă au acelaşi drept de coexistenţă. Muzica simfonică

1. Richard Shusterman, *Estetica pragmatică. Arta în stare vie,* Traducere de Ana-Maria Pascal, Iaşi, Editura Institutul European, 2004, p. 14.

2. „În estetica clasică, această relaţie comunitară era considerată primordială...Participarea şi comuniunea pe care le oferea dansul, ritualul, muzica şi teatrul nu puteau fi obţinute fără o experienţă colectivă. Uneori ea îmbrăca forme mistice, însă la fel de bine putea să conducă la o anumită conştiinţă civică sau la o anumită identitate de grup" (Dabney Townsend, *Introducere în estetică*, traducere de Germina Nagâţ, Bucureşti, Editura All, 2000, p. 174).

stă alături de hip-hop sau trap. Lucrările de artă ale profesioniștilor nu sunt cu nimic mai presus decât arta infantilă ori de arta stradală ilustrată, între altele, de graffitiurile pe care le întâlnim în toate orașele lumii.

Cum putem înțelege aceste opțiunii teoretice neconvenționale ale pragmatismului în materie de artă și filosofie a artei? Care sunt tezele și ideile *originale* pe care le aduce, ca element de noutate teoretică, pragmatismul în filosofia artei? Pentru a putea răspunde la aceste întrebări esențiale privind contribuția acestei orientări în domeniul pe care-l explorăm trebuie să avem o bună reprezentare asupra *modului de gândire* pragmatic, cât și asupra lucrărilor care au întemeiat acest stil de filosofare.

2. Ce este pragmatismul? Perspectiva pragmatică în trei ipostaze argumentative: Charles S. Peirce, William James, John Dewey

a. Charles S. Peirce – întemeierea punctului de vedere pragmatic

Etimologic, numele acestui curent filosofic, „pragmatism", provine din cuvântul grecesc *pragma* care desemna, încă din cele mai vechi timpuri, *acțiunea* sau *fapta*. În epoca clasică însă, acest cuvânt apare preponderent cu sensul de *lucru concret* – considerat în măsura în care este folosit pentru a îndeplini o acțiune sau ca lucru despre care se discută. Motivul acestei evoluții de sens poate fi acela că, încă din epoca preclasică, exista o oarecare concurență între *pragma* și *praxis*. Dacă cel din urmă privea acțiunea în generalitatea sa, modalitatea în care cineva este obișnuit să acționeze, *pragma* se referea în general la acțiunea concretă, singulară.

Ca urmare a acestei concurențe cu *praxis*, cuvântul *pragma* a ajuns să desemneze, de obicei, lucrul concret și nu fost niciodată ținta eforturilor de teoretizare ale filosofilor greci. Fiind orientați preponderent spre *theoria*, spre cunoașterea generalului, filosofii greci au folosit, de obicei, în tratatele lor, cuvântul *praxis*. Astfel, *pragma* nu este folosit decât ocazional în sensul său comun, chiar și în tratatele de etică, în care acest cuvânt ar fi putut fi, pe bună dreptate, conceptualizat. Spre exemplu, în *Etica Nicomahică* a lui Aristotel, *pragma* apare de obicei cu referire la subiectul discuției și are sensul de *lucru discutat*, *chestiune*. La fel stau lucrurile și în dialogurile platonice, unde *pragma* are sensul nedeterminat și vag pe care îl găsim în românescul *chestie*.

Coborând însă la originea ambelor cuvinte, la verbul *prasso*, putem înțelege mai bine evoluția lui *pragma.* Acest verb a avut în epoca preclasică sensul de „a călători" sau „a traversa", abia ulterior dobândind și sensul de „a face", „a îndeplini". Or, călătoria și „traversatul" mărilor era acțiunea grecească prin excelență – fie în vremurile homerice, când luptătorii greci au călătorit la Troia pentru război, fie în vremurile mai recente, când călătoreau în toată lumea antică în calitate de negustori. Astfel, călătoria desemna atât o activitate, cât și un mod de procurare a celor trebuincioase vieții. În *pragma* se vede aceeași ambiguitate ca și în românescul „lucru", care desemnează atât o activitate (în expresii precum „mă duc la lucru"), dar și rezultatul acelei activități, lucrul obținut prin muncă.

Pragma nu a primit conotaţii filosofice majore până la apariţia pragmatismului pe la mijlocul secolului al XIX-lea, când este folosit pentru prima oară în legătură cu probleme filosofice de Charles Sanders Peirce (1839-1914). „În 1878, prin domnul Charles Peirce, acest cuvânt și-a făcut apariţia pentru prima dată în filosofie. Într-un articol intitulat *Cum să facem ca ideile să ne*

fie clare, Peirce, după ce a afirmat că credinţele noastre sunt, în realitate, reguli pentru acţiune, susţinea că, pentru a dezvolta conţinutul unei idei, ajunge dacă determinăm conduita pe care o putem suscita; semnificaţia ei pentru noi nu constă în altceva; pentru a obţine o perfectă claritate în ideile cu privire la un obiect trebuie considerate efectele de ordin practic pe care credem că ele le comportă, impresiile pe care ar trebui să le aşteptăm, reacţiile pentru care ar trebui să fim gata"[1]. Trebuie spus că acest articol la care face referire W. James își are originea în amplele dezbateri realizate în cadrul asociației universitare „Clubului metafizic de la Harvard" care-i grupa pe „experimentatori", adică pe oameni de știință, fără pregătire filosofică inițială, fizicieni, chimiști, matematicieni și universitari interesaţi de științele sociale care au hotărât împreună să facă lecturi filosofice și să aplice metodele experimentale din domeniile lor în filosofie. Lecturile erau obligatorii pentru toții membrii, astfel încât dezbaterile să fie punctuale și realizate în cunoștință de cauză și argumente din textele citite. Se citeau clasicii greci și filosofii moderni, în mod special Kant. Peirce, de pildă, specifică că lectura filosofiei lui Kant a fost citită împreună și dezbătută cu încă nouăsprezece „experimentatori care au trecut la filosofie". În rezumat, în acest club se discuta știinţă și filosofie, iar controversele permanente erau legate de o problemă capitală: ce relaţie există între raţiune și acţiune, între idee și comportamentul uman, între credinţele (convingerile) pe care oamenii le împărtășesc și felul de a fi și a acţiona[2]?

În fața membrilor acestei asociații stăteau răspunsurile tradiționale formulate încă de la începuturile modernității[3]. Pe de o parte, exista direcţia empiristă, împărtășită și astăzi de înţelepciunea comună, care a primit o formulare standard prin David Hume: mobilul (motorul) acţiunii își are originea în latura afectivă a sufletului omenesc, în interese și emoții. Raţiunea este un instrument prin care omul se adaptează inteligent la mediu, respectiv la solicitările vieţii; aceasta adaptează mijloacele la scopurile generate de interesele și mobilurile noastre. De cealaltă parte, direcția raţionalistă formulează un punct de vedere contrar empirismului. Descartes susţine că raţiunea își are mobilurile în ea însăși, în configuraţia și structura sa internă, și că însăși ființa umană trebuie definită prin raţiune.

Kant, pe urmele lui Descartes, susţine, în mod special în *Critica raţiunii practice*, că raţiunea ascultă nu doar de imperative externe, cât mai degrabă de constrângeri interne pe care ea însăși le dă sieși, imperative ce conferă omului statutul de ființă autonomă și, prin urmare, liberă. Am putea spune că în această perspectivă sufletul uman se află în „inima raţiunii". Imperativele, care iau în planul conștiinţei forma datoriei, îl obligă pe om să acţioneze ca ființă morală liberă dincolo de interesele materiale și practice cotidiene. Astfel, omul posedă liber arbitru datorită voinţei sale autonome, numită de Kant „voința bună". Această raţiune care ascultă numai de propriile imbolduri (imperative interne) este numită de Kant *raţiune practică* și constituie temeiul alegerilor libere care fac din om o ființă morală, o persoană.

În același timp, Kant vorbește și de *rațiunea pragmatică*, adică raţiunea condusă (dirijată) de interese și de scopuri *primite din afara ei*. Rezumând, Kant face distincţia dintre *raţiunea practică*

1. William James, *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking, Lecture II – What Pragmatism Means,* http://www.gutenberg.org/files/5116/5116-h/5116-h.htm

2. A se vedea, www.caslam.ro, *Curs de filosofie. Modele de investigaţie ontologică. O perspectivă istorică şi sistematică*. pp. 163-170.

3. A se vedea, Andrei Marga, *Reconstrucţia pragmatică a filosofiei*, Vol. I, Iași, Editura Polirom, 1998, cap. 3, *Premisele pragmatismului*, pp.123-140.

(raţiunea care ascultă de imperative interioare ei) și *raţiunea pragmatică* (raţiunea care ascultă de stimulii și condiţionările exterioare ei, de motivaţiile și interesele din afara ei). Omul se prezintă în această distincţie divizat. Pe de o parte, el trăiește prin raţiunea pragmatică în universul determinărilor și condiţionărilor (universul non-libertăţii), iar pe de altă parte, prin raţiunea practică trăiește în universul libertăţii, al proiectelor pe care el însuși și le propune. Cu această distincţie Kant operează și în *Antropologia din perspectivă pragmatică*, lucrare ce-și propune să răspundă la o întrebarea filosofică esenţială: ce este omul? „Teoria asupra cunoașterii omului concepută sistematic (antropologia) poate fi făcută fie dintr-o perspectivă *fiziologică*, fie dintr-o perspectivă *pragmatică.* Cunoașterea fiziologică a omului cercetează ceea ce face *natura* asupra omului, iar cea pragmatică cercetează *ceea ce face, poate sau trebuie să facă el însuși în calitate de ființă ce acționează liber* (s.n.)". Dar ce legătură există între aceste două universuri și cum comunică cele două „lumi", lumea naturală și lumea acţiunii noastre libere? Kant nu a conciliat cele două tipuri de raţiuni, lăsând problema deschisă.

Peirce era la curent cu această distincţie și opoziţie conceptuală kantiană, pe care dorea s-o depășească într-o sinteză convenabilă care să fie mai apropiată de felul real în care oamenii gândesc și înfăptuiesc. „…pentru cineva care a învăţat filosofie din Kant, așa cum a făcut autorul acestor rânduri…și care se gândește și acum cu precădere în termeni kantieni, *praktich* și *pragmatisch* sunt doi termeni la fel de îndepărtaţi precum cei doi poli ai pământului, primul aparţinând unei regiuni de gândire în care nici un intelect de tip experimentalist nu va putea fi vreodată convins că are un teren solid sub picioare, iar al doilea exprimând o relaţiei cu un scop uman definit. Trăsătura cea mai remarcabilă a noii teorii a fost aceea de a recunoaște o conexiune inseparabilă între cunoașterea raţională și scopul raţional, și tocmai de aici a rezultat preferinţa pentru denumirea de pragmatism"[1]. Prin urmare, Peirce a încercat să realizeze, prin intermediul „intelectului de tip experimentalist" unirea dintre cele două tipuri de gândire despărţite la Kant, între raţiunea practică care își avea scopurile în sine, raţiunea *a priori*, și raţiunea empirică, raţiunea mișcată de mobiluri din afara ei (scopuri practice). Trebuie spus clar că efortul de a explica comportamentul și experienţa umană prin acţiune, se încadrează într-o căutare și obsesie filosofică și culturală nu doar în pragmatism, ci în întreaga mișcare filosofică din secolul trecut și din primele decenii ale secolului nostru. De pe această platformă a „intelectului de tip experimentalist", Peirce recitește întreaga filosofie modernă interesată de înţelegerea raportului dintre gândire și scopurile ei întemeiate raţional, modul în care gândirea instrumentează acţiunile noastre *eficiente* și, simetric, felul în care gândirea e modelată în chiar structurile ei intime de acţiunile pe care le întreprindem pentru a ne atinge scopurile practice. Peirce e interesat, pe de o parte de *latura instrumentală a gândirii*, adică de modul în care gândirea propune, susţine și întemeiază principii și reguli de acţiune în viaţă, apoi de punerea la probă a ideilor și, deopotrivă, de întemeierea gândirii însăși prin acţiune. Toate aceste chestiuni le discută, în articolul fondator al pragmatismului *Cum să facem ca ideile să ne fie clare*. În acest articol Peirce încearcă să stabilească o metodă de atingere a unei claritaţi a gândirii de un grad mai înalt decât distincţiile logice. Metoda carteziană care propune să atingă adevărul prin claritate și distincţie (clasificarea judecăţilor) este pentru Peirce de domeniul trecutului. Ne trebuie, susţine el, ceva mai bine adaptat timpurilor noastre în care ideea de acţiune eficientă și obţinerea de efecte utile cu minimum de efort a devenit preocuparea majoră a oamenilor. Din această perspectivă trebuie să înţelegem că întreaga funcţie a gândirii

1. Charles S. Peirce, *Ibidem*, p. 179.

este să producă *habitus*-uri acţionale și nu teorii metafizice speculative fără utilitate. Gândirea, activitate intelectuală și reflexivă, este legată de activitatea și de experienţa de zi cu zi a omului. Ea ne ajută să depășim îndoiala care este o stare de neliniște și insatisfacţie din care vrem să ne eliberăm și să trecem într-o stare de convingere, *credinţă* (*believe*)[1] cum spune Peirce. Dar cum depășim starea de îndoială? Prin cercetare, va spune Peirce, care nu este nimic altceva decât o luptă pentru a atinge o stare de certitudine, de credinţă sau, ceea ce e același lucru de convingere. Această stare e atinsă în momentul în care noi, prin cercetare, atingem o idee sau opinie care conduce în mod satisfăcător acţiunile și activitatea noastră. „Ce este însă o convingere?...ea are exact trei proprietăți: prima, de a fi ceva de care suntem conștienți; a doua, de a potoli frământarea declanșată de o îndoială și, a treia, de a implica în natura noastră a unei reguli de acțiune – sau, pe scurt, a unei deprinderi"[2].

Prin urmare, cercetarea începe cu îndoiala și se termină atunci când încetează și îndoiala. Rostul îndoielii este, după cum considera și Descartes, să stabilească o opinie. Dar cine ne spune care opinie sau ipoteză este valabilă? Cu alte cuvinte: cum stabilim opiniile noastre și cum stabilim opinia adevărată? În articolul *Fixarea credinţei*[3], Peirce distinge trei metode de stabilire a adevărului opiniilor: a) metoda tenacităţii (încăpăţânării) care se referă la faptul că cei mai mulţi dintre noi adoptă credinţe pentru că așa cred de cuviinţă. Factorii emoţionali, obiceiurile, tradiţiile moștenite, experienţele și interesele personale au de-a face cu această metodă; b) metoda autorităţii se referă la sursele de autoritate ce sunt sustrase judecăţii critice și sunt invocate fără justificări de ordin raţional. Ea a fost, din Antichitate încă, mijlocul principal pentru menţinerea doctrinelor politice și religioase „corecte" și pentru susţinerea caracterului lor universal (catolic, cum spune Peirce). Această metodă a stat la baza învăţării și ierarhiei sociale în Evul Mediu, când autoritatea religioasă sau scolastică era sacrosanctă. Cu alte cuvinte, ceva era adevărat în virtutea unei autorităţi superioare care era invocată (Aristotel, Biserica, Regele); c) metoda *a priori*, era folosită mai ales de filosofi (înrudită cu metoda autorităţii) pentru că unele propoziţii păreau „agreabile raţiunii", cum spune Peirce. De exemplu, Hegel este campionul folosirii acestei metode. El construiește un sistem filosofic bazat în exclusivitate pe raţiune fără să ia în consideraţie, în nici un moment, tendinţele iraţionale manifeste în psihicul uman.

Peirce opune celor trei metode – și astăzi utilizate pe o scară largă de oameni – metoda științei. Aceasta nu va putea produce numai impulsul de a crede sau de a adopta o anumită opinie ori credinţă, ci și ceea ce se va decide, care este propoziţia ce trebuie să fie crezută, prin dezvoltarea treptată a unor credinţe în armonie cu cauzele naturale. Așadar, adevărul trebuie stabilit nu numai în acord cu impulsurile subiective sau în virtutea unor instanţe superioare considerate ca autorităţi ultime. Această concluzie este resimţită de Peirce însuși ca fiind dificil de înţeles și de aceea el recurge la mai multe exemple. Iată unul dintre ele: înţelesul unei propoziţii care denumește un obiect tare, spune Peirce, se rezumă la *testarea* calităţilor acelui obiect. Nu există absolut nici o diferenţă între un lucru tare și un lucru moale, atât timp cât aceste obiecte nu sunt supuse

1. „Credinţa" este un concept esenţial în pragmatism. Cum se ştie în limba engleză *believe* are multiple sensuri laice legate de actele gândirii, de sistemele noastre de convingeri şi de formulări de opinii. Când formulez o opinie, oricare ar fi aceasta, exprim o credinţă, o convingere internă despre care nu am îndoieli. Prin urmare, termenul „credinţă" în limba engleză nu are încărcătura conotaţiei religioase din limba română.

2. Charles S. Peirce, *Cum să facem ca ideile să ne fie clare*, în vol. *Semnificaţie şi acţiune*, *ed. cit.*, p. 139.

3. Charles S. Peirce, *Fixarea convingerii*, *Ibidem*, pp. 108-130.

testării. În final, interpretând maxima pragmatică formulată de către Peirce, obţinem două concluzii care rezumă felul în care pragmatismul gândește relaţia noastră cu lumea: a) *Semnificaţia unui concept intelectual implică o legătură esenţială dintre acţiune și experienţă*, în așa fel încât este înfăptuită o acţiune sau alta din care rezultă, cu necesitate, unele consecinţe experimentale sau altele; b) *Proprietăţile obiectelor sunt dependente de experienţa pe care le avem cu ele*. Prin urmare, toate referinţele noastre la artă trebuie să inclusă în mod obligatoriu experienţele pe care le avem cu acele obiecte pe care noi le numim „artă".

b. William James – gândirea ca stare de flux și sentimentul raționalității

James sesizează importanţa ideilor lui Peirce și le conferă o nouă întemeiere punând accentul pe ideea că pragmatismul trebuie văzut ca o nouă metodă și o teorie a adevărului. El ne permite să rezolvăm controverse metafizice interminabile[1]. O idee nu are valoare de adevăr în afara semnificaţiei practice. Ideile sunt instrumente eficace de acţiune, un mod de a obţine rezultate concrete. Pe de altă parte, pragmatismul susţine James, este totodată și o teorie genetică a adevărului. O idee nu este adevărată, ci devine adevărată; ea este făcută adevărată în procesul verificării ei. O idee își „dobândește" adevărul efectuând o „muncă". Acest fapt nu trebuie înţeles empirist, în sensul că nu trebuie să invocăm neapărat o experienţă sau un control al simţurilor pentru a susţine că o idee este adevărată. Este suficientă și o adeziune a intelectului nostru, o nedezminţire a lui cu ajutorul proceselor de comunicare. Adevărul este, așadar, un produs al gândirii, dar și un rezultat al comunicării. Totodată adevărul este un principiu de acţiune – o idee se dovedește adevărată dacă produce consecinţe utile pentru noi. El, adevărul, nu descrie o presupusă structură reală a lumii, cât mai degrabă este un instrument de ordonare a experienţelor haotice pe care ni le procură simţurile. Știinţa nu este o descriere structurală a lumii; ea pune și rezolvă probleme obișnuite pentru a ne scoate din „încurcături" practice și a ne scăpa de tot felul de „perplexităţi" teoretice. Cu aceste convingeri epistemologice de fundal James studiază natura minții umane atât ca psiholog, deci ca om de știință care cercetează creierul și corelația acestuia cu conștiință, cu sinele, cât și ca filosof, adică modul în care mintea, conștiința, sinele sunt modalități de cunoaștere și de producere a unor scheme de comportament care asigură supraviețuirea noastră *ca oameni*. Pe scurt, contribuția lui James în domeniul filosofiei artei este indirectă și se leagă de modul în care perspectiva pragmatică înțelege natura și structura minții ca bază în definirea experienței estetice. Lucrarea fundamentală în domeniile psihologiei și filosofiei minții este *The Principles Of Psychology*[2], o capodoperă a genului în cuprinsul căreia James abordează psihicul omenesc din perspectiva vieții. Ca un „experimentalist" influențat de către ideile evoluționiste ale lui Darwin, James consideră că tot ceea ce se întâmplă înăuntrul nostru ține de modul în care viața lucrează în noi. Noi trebuie să înțelegem lucrurile, faptele exterioare, pornind de la ceea ce se întâmplă în interiorul nostru ca formă de expresie a vieții. Or, în interiorul nostru se află, sinele – conștiința care este analogă vieții și a cărei proprietate fundamentală este continuitatea într-o identitate aflată continuu în schimbare. Conștiința umană este flux de gândire[3], ceva care se petrece în noi fără ca noi să știm până la capăt mecanismele sale, și un *factor de selecție*, în sensul

1. A se vedea, Wiliam James, *Introducere în filosofie*, traducere de V. Ciobotariu, Cluj Napoca, Editura Dacia, 2001, în mod special cap. I, *Filosofia şi critica ei*, pp. 7-19.

2. A se vedea, https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft.

3. *Ibidem*, Chapter, IX, *The Stream of Thought*, pp. 139-175.

că ea *alege* pentru ființa noastră individuală tot ceea ce este necesar întreținerii și perpetuării vieții. Conștientul și inconștientul sunt elemente ale acestui flux, așa cum sunt și ceea ce numim noi „obiect" și „subiect". Prin urmare, drumul cunoașterii este *din interior*, de la starea de flux a gândirii ca formă de viață, către exterior, respectiv către experiența pe care o trăim atunci când ne întâlnim sau când manipulăm obiecte prin producere și cunoaștere. Gândirea ca stare de flux este însoțită continuu de voința noastră de a trăi și de a cunoaște. Prin urmare, adevărul este o creație a noastră, și nu o descoperire a ceva preexistent. Omul nu este doar un produs al naturii, cât mai degrabă un factor de schimbare al ei prin intermediul alegerilor pe care le face conștiința care „decupează" din fluxul senzorial și perceptiv reprezentări și idei în funcție de scopurile și interesele noastre. „Pe scurt, mintea lucrează asupra datelor pe care le primește la fel cum un sculptor lucrează asupra unui bloc de piatră. Într-un anumit sens statuia se află acolo dintotdeauna. Dar există alte o mie de statui diferite în afară de ea și nu trebuie decât să-i mulțumim sculptorului că a degajat-o pe aceasta de restul…Lumea pe care o simțim și în care trăim va fi aceea pe care strămoșii noștri prin alegeri cumulative treptate, au degajat-o, asemenea sculptorilor, prin excluderea anumitor porțiuni din materialul dat. Lumea mea nu este decât una dintr-un milion de lumi încastrate la fel și la fel reale pentru cei care le abstractizează"[1]. Gândirea, similar vieții, ca stare de flux este ceva extrem de complex despre care află practicând continuu viața în mod *individual*. Prin urmare, viața este dată în experiențe individuale de viață, iar filosofia trebuie văzută ca o reflecție asupra propriei experiențe de viață, pentru simplul motiv că noi nu putem trăi niciodată viața celuilalt. Punctul de plecare în orice demers de cunoaștere și acțiune este continua noastră exprimare și experimentare a vieții. Dar de aici nu putem deduce că James propune un punct de vedere subiectivist radical, chiar dacă fiecare dintre noi este posesorul unei conștiințe *unice* ca stare de flux. Această stare de flux nu e în sine, ci ea funcționează cu obiectele ei cu tot pe care le experimentează în fiecare clipă a vieții. Sinele meu individual este el însuși un obiect al gândirii pentru că eu mă am continuu pe mine în vedere. Conștiința, așadar, este în același timp și subiect și obiect. Ca subiect, sinele meu este un „eu empiric", adică este al meu și doar al meu. El îmi este dat odată cu corpul meu și cu tot ceea ce îl întreține substanțial și material (sistemele corpului: osos, muscular, de nutriție, nervos etc.). Dar în același timp „eu empiric" este un „eu social" fiind amplasat, în mod obiectiv, în ample sisteme de relații interpersonale și contexte social-culturale. Prin urmare, „eul empiric" trebuie gândit împreună cu „eul social", ca parte componentă a unor anumite instituții văzute ca un complex de câmpuri sociale, familie, organizații informale sau formale legate de muncă, viață socială, culturală și spirituală etc. În prelungirea acestor două forme de „eu" există și un altul – „eul spiritual" – ce are ca elemente ceea ce suntem noi prin acțiunea noastră, caracterul, personalitatea, opțiunile valorice, estetice, etice etc. Prin urmare, noi nu putem dobândi o cunoaștere apriori asupra eului, *doar ca ego cogito*, așa cum a procedat Kant în momentul în care a elaborat teoria facultăților de cunoaștere. James consideră că mai degrabă trebuie să mergem, în înțelegerea gândirii, ca experimentare permanentă a întâlnirii ei cu obiectele perceptuale și cu ea însăși, pe calea lui Locke și a lui Hume, adică să urmăm tradiția empiristă engleză, decât să-l urmăm pe Kant și direcția intelectualistă și aprioristă[2].

Având în vedere aceste teze privitoare la conștiință ca instrument de selecție a factorilor care

1. William James, *Voința de a crede și alte eseuri filosofice, ed. cit.*, p. 13.

2. Despre opțiunea lui William James pentru „măreața cale engleză în filosofie de a investiga o concepție", a se vedea, Andrei Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, pp. 122-124.

întreține viața nu vom fi ezita să acceptăm ideea că fundamentele raționalității, adică a capacității de abstractizare, de definire și clasificare sau de argumentare rațională nu sunt la rândul lor raționale, ci pasionale și emoționale. Pe scurt, James susține că raționalitatea este un sentiment pe care-l trăim nemijlocit în propria noastră conștiință, ca urmare a desfășurării cu succes a unor acțiunii legate de argumentare, de producere a unor teorii ori de exercitarea gândirii critice. „Care este sarcina pe care filosofii și-au propus să o îndeplinească? …de ce filosofează aceștia?... Singurul răspuns poate fi acelea că îi va recunoaște raționalitatea (unei construcții filosofice, *n.n.*) așa cum recunoaște restul lucrurilor, prin anumite semne subiective care îl afectează. Atunci când primește semnele, știe că a ajuns la raționalitate. Care sunt, așadar, semnele? Sentimentul de ușurință, liniște și tihnă este unul dintre ele. Trecerea de la o stare de confuzie și tulburare la cea de înțelegere rațională este plină de vie ușurare și plăcere”[1].

Plecând de la această teză William James îi distinge pe filosofi după modul în care este modelată emoțional gândirea lor. Astfel, înfruntarea dintre raționaliști și empiriști în filosofia modernă coincide cu o înfruntare între „mințile delicate” (sau *fragile*) (*The Tender-Minded*) și „mințile dure” (The Tough-Minded). Prin urmare, ideea de a analiza și evalua critic teoriile filosofice într-un mod rupt de viață și de contextele lor de apariție și difuzare, făcând totală abstracție a autorii lor ca persoane vii, este simplificare care ne depărtează de scopul teoriei însăși: aceea de a instrumenta acțiuni și de a deschide noi orizonturi ale experienței noastre individuale și colective. În fond, toate teoriile și, cu precădere cele care privesc arta, trebuie văzute ca instrumente de intensificare a acțiunii și trăirii vieții prin cooperare și schimb mutual de experiențe individuale și comunitare.

c. John Dewey: arta ca experiență

Sinteza întregului pragmatism „clasic” american, care constituie fundamentul filosofiei artei de orientare pragmatică este realizează John Dewey (1859-1952), o impresionantă personalitate cu formație și activitate enciclopedică, care a scris lucrări de mare răsunet în filosofie (epistemologie, logică, estetică și etică), psihologie, teorie socială și științele educației. Dewey continuă perspectiva pragmatică a lui Peirce și James pe linie instrumentală, fiind un adept al viziunii că teoriile științifice au mai degrabă funcții de organizare în cadre conceptuale coerente a datelor perceptuale și observaționale, și nu descoperirea unei realități și a unor esențe care se află în sine. Pentru o perspectivă instrumentalistă, la care a aderat și Dewey, teoriile sunt, așadar, instrumente de organizare a datelor experienței și, deopotrivă, de predicție a unor noi fapte și fenomene necunoscute încă. Toate teoriile trebuie văzute ca simple ipoteze care pot fi confirmate sau infirmate de experiență. În științele naturii, teoriile sunt instrumente de calcul, iar pentru viața socială ele sunt instrumente de organizare convenabilă a experienței umane care se află permanent în continuă transformare și evoluție. În consecință, întreaga cunoaștere trebuie validată de experiență și de practicarea vieții de zi după principiul: „un gram de experiență este mai valoros decât o tonă de teorie”[2].

„Experiența” este termenul cheie în înțelegerea acestei linii instrumentaliste a pragmatismului propusă de Dewey. O parte din lucrările fundamentale ale lui Dewey au chiar în titlul lor cu-

1. William James, *Sentimentul raționalității*, în vol. Voința *de a crede și alte eseuri filosofice*, *ed. cit.*, pp. 105-106.

2. John Dewey, *Democrație și educație. O introducere în filosofia educației,* traducere de Mosinschi Rodica, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972, p. 125.

vântul „experiență": *Experiență și natură*, *Experiență și educație*, *Arta ca experiență* etc. Ca un bun cunoscător al istoriei filosofiei, Dewey a sintetizat în acest concept cheie, întreaga tradiție filosofică europeană, începând de la Aristotel și până la Bergson și Husserl. Pe de o parte, experiența însemnă o cunoaștere a particularului care survine, de cele mai multe ori, în absența cunoașterii generalului și universalului, fără justificări și întemeieri raționale. Oamenii au avut o *cunoaștere practică* a focului pe care l-au întrebuințat zeci de mii de ani, fără să cunoască *teoretic* în ce constă procesele fizico-chimice implicate în fenomenul arderii. Pe de altă parte, urmând tradiția medievală, Dewey leagă experiența de anumite facultății ale minții, în mod special de percepție, memorie și imaginație. Apoi, Dewey continuă linia empiristă ce consideră că experiența ne pune într-un contact nemijlocit cu lucrurile pe care le cunoaștem prin intuiție. Noi avem continuu, susține Dewey, pe linia lui John Locke, intuiția stărilor interioare, posedăm reflecția despre noi înșine, dar și intuiția, prin intermediul senzațiilor, a ceea ce este în exteriorul nostru.

Fiind un „experimentalist", Dewey a pus în relație experiența cu experimentul și cu raționamentul matematic, făcând din aceasta o instanță de control și de confirmare a adevărului ca fenomen producător de utilitate. De reținut că pentru Dewey, ca și pentru William James, a cunoaște înseamnă a acționa. Suntem îndemnați la această cunoaștere ca acțiune din adânci motive psihologice și existențiale. Starea interioară de nesiguranță și incertitudine ne constrâng să producem continuu opinii pe care le ordonăm apoi în sisteme de reprezentări și teorii, toate cu scopul de a ne asigura o stabilitate internă dominată de fragilitate și precaritate existențială. Pe scurt, cunoașterea lumii are fundamente psihologice și acționale și, din această perspectivă, trebuie respinsă ideea că teoria este o oglindă a unei realități care subzistă în sine și prin sine. În paranteză fie spus, Richard Rorty (1931-2007), filosoful care a reimpus pragmatismul în dezbaterile filosofice actuale din întreaga lume, continuă linia de gândire a lui Dewey într-o carte celebră *Philosophy and the Mirror of Nature*[1].

În consecință, în conceptul experienței sunt unificate de către Dewey marile dihotomii conceptuale între care natură-cultură, fapte-valori, subiect-obiect, artă înaltă-artă populară, etc. Pe scurt, experiența este la Dewey, precum la Gadamer, o totalitate vie, și nu o simple acumulări de date, informații și cunoștințe. „Înțelegem prin experiență ceva vast, profund și plin, cel puțin tot atât cât este întreaga istorie pe acest pământ…Când corelăm experiența cu istoria, mai curând decât cu filosofia senzațiilor, arătăm că istoria determină condițiile obiective, forțele, evenimentele, memorarea și evaluarea evenimentelor înfăptuite de om"[2].

Cu toate că în multiplele sale lucrări Dewey face continuu referințe la artă și la experiența artistică ori estetică, lucrarea sa fundamentală pentru domeniul nostru de interes o reprezintă *Art as experience* apărută în 1934. Așa cum *Tractatus logico-philosophicus* a lui Wittgenstein este o lucrare ce fondează stilul analitic în gândirea filosofico-estetică actuală, și *Arta ca experiență* constituie actul fondator, în sensul remarcat de Jacqueline Rus[3], al esteticii pragmatice. Ea este o lucrare cu

1. A se vedea, Ana Maria-Pascal, *Pragmatismul şi „sfârşitul metafizicii"*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2009, care propune o analiză a dezbaterilor filosofice actuale provocate de ideile promovate de gânditorii pragmatici de ultimă generaţie.

2. https://archive.org/stream/experienceandnat029343mbp/experienceandnat029343mbp_djvu.txt *Experience and nature*, Chapter One, *Experience and philosophic method*, Full text of *Experience and Nature*.

3. „A fonda – act ireductibil la simpla apariţie în timp – constă în a structura cu ajutorul anumitor forme, în depăşi fărâmiţarea primară, pentru a ajunge la principiile unificatoare, acelea care conferă fiinţă şi spirit caracterului cotidian şi inform al vieţii empirice. Orice fondare este salvatoare, căci ea actualizează categorii spirituale inedite. *A fonda* în-

adevărat revoluționară pentru domeniul filosofiei artei, atât prin curajul ei teoretic de a supune unei critici întreaga tradiție a domeniului estetic validată academic, oficial, cât și prin noutatea abordării metodologice. Din acest punct de vedere Dewey face parte din rândurile acelui grup de filosofi care s-au remarcat prin faptul că au propus perspective interpretative „în contra direcției", cum ar spune Maiorescu.

Dewey vrea să schimbe modul nostru de a vedea și înțelege arta. În termeni teoriei programării, Dewey își propune ca în materie de artă și de filosofia artei să „reseteze" mintea noastră care se conduce după automatisme și clișee de gândire dobândite oficial prin școală și educație. Demersul său filosofic este atitudinal și metodologic, nu teoretic. Cu alte cuvinte, Dewey propune o practică intelectuală fundată pe practicile noastre reale de viață și nu o teorie care să înlocuiască teoriile mai vechi. Scopul său ca și a lui Wittgenstein este terapeutic, în sensul în care vrea să elibereze mintea noastră de automatismele de gândire și prejudecățile ce-și au originea în modernitatea europeană. Mai exact, Dewey denunță automatismele cognitive instaurate odată cu conceptul modern de „arte frumoase" în jurul căruia s-a construit întreaga filosofie a artei și a experienței estetice. Pe de altă parte, Dewey își exercită analiza cu precădere, precum Gadamer, asupra conceptului de experiență estetică, cu toate că metoda sa de analiză nu este hermeneutică, ci pragmatică. El consideră că modul în care înțelegem experiența estetică este determinat de înțelegerea modernă a artei ca „artă frumoasă" care a modelat după chipul său și felul în care trebuie să ne raportăm la artă; apoi, similar lui Gadamer, și Dewey consideră că acțiunea de a scoate arta din viață pentru a o expune în muzee reprezintă tot o consecința a felului în care modernitatea s-a raportat la artă și la experiența estetică. În sfârșit, Dewey consideră precum Gadamer, dar independent de el, că experiența estetică este o „totalitate vie" ce trebuie instanțiată ca model pentru înțelegerea celorlalte tipuri de trăiri omenești, în esență, pentru înțelegerea modului de a fi al omului în lume.

În cuvinte simple și folosind metafora lui Cicero după care a caracterizat importanța lui Socrate în gândirea greacă, anume că „Socrate a coborât filosofia din ceruri pe pământ și a adus-o în casele noastre", tot astfel și Dewey a încercat să coboare filosofia artei din „ceruri", adică din universul controverselor academice specializate, pe pământ, în viața obișnuită a oamenilor care trăiesc în mod cotidian experiențe estetice, fără să aibă nici cea mai vagă bănuială că există teoreticieni și teorii care ar dori să le spună ce este corect să le placă și ce nu. Așa se explică de ce accentul analizei sale are în vedere, cu precădere, experiența estetică a omului obișnuit.

Pentru a intui complexitatea explorărilor pe care le face Dewey în orizontul complex al experienței omenești, trebuie să avem în vedere ideea că termenul englezesc *experience* are o bogăție neobișnuită de sensuri și înseamnă, deopotrivă: *familiaritate, evidență, implicare, observație, practică, a ști cum, a cunoaște prin, îndemânare, înțelepciune, înțelegere, pricepere și îndemânare dobândită (în sens de meșteșug artistic), aventură, întâmplare semnificativă, încercare, investigare și cercetare*

seamnă totodată a inaugura, a începe şi a transforma în dreaptă şi justă naştere – cu adevărat legitimă – simplu debut temporal. Orice fondare, presupune, deci, o trecere de la o stare de fapt la o stare de drept, aducerea la lumină a unui principiu sau a unui fundament, menite organizării unei culturi, a unei gândiri sau a unei civilizaţii" cf. *Jacqueline Russ* (coordonator) *Istoria filosofiei, vol. I, Gândirile fondatoare*, Traducere de Alexandru Valentin, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 7-8.

etc.[1] Cu această privire „telurică" a omului „în carne și oase", Dewey reinterpretează, printr-o critică la „firul ierbii" textele reprezentative ale domeniului începând de la Platon și Aristotel, până în prima jumătate a secolului al XX-lea, cu accent pe analiza textelor filosofice ale gânditorilor moderni, Kant, Hegel, Schopenhauer etc. și a celor contemporani lui. Critica lui Dewey se îndreaptă cu precădere către analiza efectelor social-culturale și mentale cauzate de adoptarea în modernitate a conceptului de „arte frumoase", opțiune istorică care a produs o serie de efecte negative, dacă nu de-a dreptul nocive în viața oamenilor. Între acestea, extragerea artei din viața omului cotidian și plasarea ei în muzee, cultivarea cu obstinație a atitudini elitiste în artă, remodelarea negativă a experienței estetice prin faptul că doar artele frumoase merită admirația noastră, producerea unei cezuri între arta înaltă și arta populară, argumentarea unei rupturi între contemplația estetică considerată superioară și bucuriile simple ale omului comun etc. În ce constă, în datele ei fundamentale, perspectiva pragmatică asupra artei pe care o promovează Dewey, care sunt dominantele criticii sale și în ce măsură ar trebui să acceptăm că definirea artei ca experiență este mai bună decât celelalte definiții ale artei? Vom răspunde la aceste întrebări prezentând, pe scurt, ideile de bază ale acestei lucrări fondatoare: *Arta ca experiență* cu accent pe primele trei capitole în care Dewey face eforturi de a remodela conceptul de experiență estetică[2]. Simplificând lucrurile, trebuie spus că în cele paisprezece capitole ale acestei lucrări fondatoare, Dewey este preocupat să arate că experiența estetică trebuie și poate fi distinsă de celelalte tipuri de experiență umană, astfel încât definiția sa „arta este experiență", în ciuda generalității și vaguității sale, să fie acceptată ca relevantă atât de practicienii și teoreticienii artei, cât și de publicul amator și iubitor de artă. Pe de altă parte, Dewey consideră că estetica pragmatică, asimilată cu filosofia artei, cum arătam, trebuie se depășească prejudecățile istorice legate de așa-zisa „neutralitate" și „imparțialitate" a reflecției filosofice, pe scurt a ideii că filosofia este contemplație dezinteresată și că ea produce *doar* o cunoaștere de dragul de a ști. Or, arată Dewey, practicile filosofice reale argumentează contrariul acestei înțelegeri metafilosofice fetișizante ale filosofiei, întrucât filosofia a fost dintotdeauna, este și va fi un răspuns la solicitările noastre de viață. Prin urmare, și filosofia artei trebuie să-și asume această sarcină instrumentală menită să intervină în mod activ în resemnificarea și remodelarea artei însăși, nu doar să reflecteze arbitrar și non-intervenționist asupra haloului de fenomene socio-cultuale și experiențiale produse de comportamentul artistic al omului. Pe scurt, definirea artei ca experiență angajează nu doar anumite practici de cunoaștere a fenomenului artistic, ci și încercarea de elaborare a unor instrumente teoretice menite să potențeze creația artistică și prezența benefică a artei în viața noastră. Calitatea vieții noastre este intim corelată de felul în care arta stimulează dorința și plăcerea fiecăruia dintre noi de a trăi „estetic", fapt cu ample repercusiuni și asupra vieții noastre morale. Un om care trăiește „estetic" adoptă și un comportament etic pe măsură. Plecând de la constatarea că „arta este redusa la un domeniu separat, unde este despărţita de acea asociere cu substanţele si ţelurile oricărei forme de efort, suferinţă si realizare omenească", Dewey consideră că trebuie să își asume sarcina unei filosofii a artei menită de a „reconstitui continuitatea dintre *formele intensificate si perfecţionate ale experienţei – operele de arta* - şi evenimentele de zi cu zi, faptele şi suferinţele care sunt universal

1. A se vedea, „Experience" in *A Dictionary of Synonims and Antonysm*, Compiled by Alan Spooner, Oxford University Press, 2005.

2. A se vedea, *Art as experience* by John Dewey, Publishing by The Penguin Group, August 2005, Copyringht © by John Dewey, 1934, lucrare din care extragem toate citatele.

cunoscute drept experiență[1]. Prin urmare, continuă Dewey, analiza trebuie să înceapă cu „estetica neprelucrată" teoretic, adică cu analiza modurilor de viață ale oamenilor care au avut dintotdeauna experiența artei – Dewey dă exemplul Parthenonului grecesc – în contexte cotidiene de viață în care „se mențin captive urechile și atenți ochii unei persoane trezindu-i interesul și făcând-i plăcere pe măsură ce privește și ascultă"[2]. Această „experiență neprelucrată" este astăzi neglijată, dacă nu chiar pierdută de către teoreticieni și publicul larg, pentru că reprezentările despre artă au ca punct de plecare „obiectele din muzee", fapt care a produs o separare a artei de obiectele experienței obișnuite. Dar care sunt cauzele acestei rupturi? Cultura nativă și spontană producătoare de obiecte pline de semnificații locale, ceea ce noi numim acum cultură populară, a fost scindată odată cu apariția și maturizarea capitalismului care a devenit o cultură cosmopolită. Burghezul este cel care a început să achiziționeze obiecte scumpe și rare pe care le-a tezaurizat, iar statele au clădit, pentru a-și pune în lumină puterea și bunul gust, teatre, galerii și muzee. Nașterea „artelor frumoase" coincide cu apariția statelor naționale și imperialismului cuceritor. Napoleon de pildă a împodobit muzeele franceze, creație ale iacobinilor, cu obiecte luate prin rapt din vastele teritorii cucerite. Astfel, nu numai obiectele artistice devin independente și esoterice, ci și artistul care se retrage în propria sa individualitate pentru a se auto-exprima. Teoreticienii artei încep să considere această separație ca fiind naturală, și au plasat arta într-o lume proprie, „spirituală", diferită de lumea reală, materială. Se naște astfel ideea de autonomie estetică, care compartimentează arta în genuri și specii, producând pentru fiecare câte o teorie diferită. Or, această operație intelectuală „idealizează calități găsite în experiența uzuală… îndepărtând percepții estetice care sunt ingrediente necesare fericirii"[3]. Trebuie spus că direcționarea criticii lui Dewey înspre autonomia estetică, a compartimentării și muzeificării artei nu este realizată de pe o platformă negativistă. Dewey subliniază în mai multe contexte că el nu dorește să elimine teoriile mai vechi și mai noi asupra artei ori să propună noi teorii și noi clasificări, ci să producă în noi *o schimbare de atitudine*, adică să ne transforme în ființe reflexive menite să înțelegem ceea ce se întâmplă cu noi. Prin urmare, scopul său nu e cognitivist, ci existențial. Noi ar trebuie să schimbăm modul în care vedem arta și experiența artei, dincolo de prejudecățile induse minții noastre de către filosofii artei. Dewey crede că această schimbare de atitudine ar putea produce o îmbunătățire a calității vieții prin intensificarea plăcerii și fericirii ca rezultat al interacțiunii noastre cu *toate* manifestările artistice care ne deschid către noi experiențe. În fapt, el își propune să recupereze potențialul nostru de bucurie sărăcit de separarea modernă a artei de fundamentele vieții noastre.

Așa se explică de ce Dewey explorează poziția și specificul experienței estetice plecând de la ideea de om ca „ființă vie", rezultat al evoluției naturii, dar desprins de natură prin cultură. Conceptul „ființă vie" (*the living creature*) se află în inima viziunii pragmatice pe care Dewey o promovează în filosofia artei. După ce-i precizează înțelesurile în primul capitol al lucrării pe care o discutăm, intitulat *The living creature*, Dewey pune acest concept, în cel de-al doilea capitol *The living creature and „Etherial Things"*, în corelație cu „obiectele eterice", expresie împrumutată de la poetul romantic John Keats prin care erau desemnate valorile accesibile doar spiritului.

Pe scurt, Dewey leagă conceptul experienței, ceea ce constituie noutatea și originalitatea punctului de vedere pragmatic în filosofia artei, de „ființa vie", idee care surprinde poziția ambiguă a

1. *Ibidem*, p. 2.

2. *Ibidem*, p. 3.

3. *Ibidem*, p. 9.

omului în univers, corp și minte[1] totodată. Pe de o parte, prin corp omul aparține naturii, regnului animal. Corpul omenesc, ca purtător de viață, este un rezultat și un rezumat al întregului univers material. Pe de altă parte, mintea omenească, izvor al gândirii, creației și a valorilor, a lumii intelectuale și spirituale în care trăim, ne desprinde de natură și ne face ființe autonome, „spirituale". „Ființa vie" desemnează, așadar, *unitatea prin diferență* a omului, faptul că el este, în același timp, în tot ceea ce face, *o totalitate, o unitate indestructibilă*, corp și minte (gândire) la un loc. Această unitate a ființei este recognoscibilă în *toate comportamentele* noastre obișnuite, inclusiv în creație artistică, și orice analiză teoretică a artei trebuie să-și asume o premisă comportamentală.

„Taina" înțelegerii omului se află, prin urmare, în acțiunile sale de ființă vie ce unifică necontradictoriu multitudinea de corelații pe care filosofii, încă de la Platon, le-au despărțit arbitrar. Din acest unghi de vedere, Dewey critică marginalizarea carnalului și a simțurilor de către filosofii artei care privesc doar zona eterică a spiritualului, iar creația artistică ca pe ceva miraculos, uitând că de fapt orice simț produce pentru noi un sens legat de lume externă și internă nouă. „Cuvântul «simț» (*sense*) acoperă o gamă largă de conținuturi: senzorialul, senzaționalul, sensibilul, sentimentul, împreună cu senzualul. Include aproape totul de la șocul fizic și emoțional la simț în sine – această înseamnă sensul lucrului prezent în experiența imediată….simțul fiind atât de încorporat în experiență devine chiar propriul său înțeles…Simțurile sunt organele prin care ființa participă direct la condițiile lumii. În această participare variatele minuni și splendori ale lumii sunt actualizate pentru el în calități pe care le trăiește"[2].

Arta însăși este, în esența sa, sinteza cea mai elaborată a acestor interacțiuni complexe, iar a-i căuta originea în ceea ce pare a fi „diafan și misterios" este o rătăcire intelectuală și o pierdere de vreme. Originea artei se află în structurile adânci ale vieții noastre și prin urmare, ea nu trebuie căutată în ceruri, ci pe pământ în moștenirea noastră biologică. „Arta este prefigurată în procesul vieții. O pasăre își construiește cuibul și un castor ascunzătoarea atunci când presiunile interne organice cooperează cu materiale externe, astfel încât cele dintâi sunt împlinite, iar cele din urmă transformate într-o stare de înaltă satisfacere[3]. Plecând de la această axiomă de construcție teoretică, a „ființei vii", ca unitate indestructibilă corp-minte, Dewey regândește și remodelează „pragmatic" toate celelalte orientări în filosofia artei și estetică. Vom expune pe scurt și în termeni proprii modul în care Dewey argumentează corelația dintre ființa vie și artă, experiențele pe care le trăim noi ca ființe vii și modul în care experiența estetică, în calitatea ei de totalitate vie rezumă, într-o sinteză, întregul ființei noastre. Simplificând lucrurile, Dewey consideră că putem aduce arta și filosofia artei pe pământ, din orizonturile cețoase ale teoriei, dacă plecăm de „ființa vie", respectiv de la unitatea corp-minte exprimată în comportamentele omul obișnuit. Analiza sa este, conform unei expresii uzuale, comportamentală, habituală. Punctul de pornire în analiza artei și apoi a experienței estetice este, în mod evident, corpul și energiile sale naturale care lucrează în el. „Existența artei este dovada concretă că….omul folosește materiale și energii ale naturii cu intenția de a-și dezvolta viața și că face asta în acord cu structura sa interioară

1. În textele sale Dewey nu vădește o preferinţă pentru termenul „*mind*", impus astăzi de ştiinţele cognitive şi filosofia minţii în întreaga cultură de extracţie anglo-saxonă, dar foloseşte întreaga bogăţie sinonimică a acestui cuvânt: spirit, suflet, memorie, inimă, idee, opinie (părere), conştiinţă, raţiune, intelect, amintire, imaginaţie, intenţie, concepţie, dorinţă, poftă, plăcere, atracţie, dispoziţie, atracţie etc.

2. John Dewey, *op. cit*, p. 22.

3. *Ibidem*, p. 24.

– creier, organe de simț și sistem muscular. Este dovada vie că omul este capabil să restabilească conștient uniunea dintre simț, nevoie, impuls și acțiune caracteristice ființei vii. Intervenția conștiinței adaugă regularitate, putere de selecție și predispoziție…Însă această intervenție duce de asemenea în timp, la ideea artei ca o chestiune conștientă - cea mai importantă realizare din istoria umanității"[1]. Spre deosebire de Platon care postula ideea că „sufletul comandă, corpul se supune" Dewey susține că trebuie să gândim exact invers, să plecăm de la corp pentru a înțelege sufletul (mintea) și, pentru tema noastră, arta și creația artistică. În termeni manageriali actuali, „agenda corpului" determină „agenda minții" pentru că simplul motiv că viața, prin corp, lucrează în noi. Corpul ca depozitar al vieții, este preocupat de supraviețuire și, pe această linie, noi ne înrudim, prin acțiunile noastre, cu animalele. Deosebirea dintre noi și animale ține, între altele, și de scopurile acțiunii, dar în esență, în multe privințe, comportamentului omului este încifrat în etologia animală. Trebuie spus în acest context că Dewey este un evoluționist, pe Darwin îl citează de multe ori și, în același timp, un adept al behaviorismului, teorie care considera că psihologia trebuie redusă la studiul comportamentului, la modă în lumea anglo-saxonă în perioada redactării lucrării *Arta și experiență.*

Pe scurt, dacă vrem să înțelegem omul, trebuie să plecăm de la *ceea ce face* omul, în mediul său natural și socio-cultural, prin acțiunile sale de supraviețuire ca om. Prin urmare, tot ceea ce spune Dewey despre om ne este familiar prin faptul practicării vieții de zi cu zi. Ca să trăiască omul acționează prin munca, împreună cu semenii, asupra naturii ostile, își găsește un loc în societate, caută bucurie și fericire într-o lume crudă și dominată de nefericire, iubește, face copii, merge la război, ucide, se roagă la divinități etc. La toate aceste solicitări provocate atât de natura corporală, dar prin reflex și de cea mentală, spirituală, omul *răspunde în modul lui de a fi om.* Ei bine, *reacția noastră* la aceste provocări constituie experiență umană, tema fundamentală a explorărilor filosofice pe care Dewey le întreprinde, cum arătam, în mai multe lucrări, inclusiv în *Artă și experiență*. Dar de această dată cu scopul de a cerceta specificul experienței estetice în raport de celelalte tipuri de experiență și de a argumenta ideea că definiția artei ca experiență este cel puțin la fel de acceptabilă ca și celelalte definiții ale artei. În rezumat, experiența își are originea în faptul că „ființa vie" este o *ființă reactivă* care nu doar se adaptează la mediul de viață, precum animalele, ci *reacționează,* adică elaborează scheme comportamentale și un mod de a trăi *care-și au originea în interiorul nostru.* În ciuda aparenței de simplitate gândirea lui Dewey este consistentă și profundă.

Ea ne-a atras atenția, pe de o parte, asupra ideii că experiența este o *realitate mediană* care face legătura dintre corp și minte, adică dintre latura materială, corporală și cea mentală, spirituală", senzorio-perceptivă, volitivă, cognitivă și emoțional-axiologică a ființei omenești. Pe de altă parte Dewey argumentează că experiența este o realitate *sui generis* care nu poate fi redusă nici la partea corporală, cu toate că ea se elaborează plecând de la „aventurile corpului", și nici la partea mintală, cu toate că noi nu putem avea experiențe în absența cunoașterii și înțelegerii. Prin urmare, experiența nu este ceva ce *doar* dobândim și acumulăm prin încercări proprii, așa cum este înțeleasă în mod obișnuit, cât mai degrabă ea desemnează felul nostru de a fi în lume. Rădăcina reacțiilor se află în corp, dar modelarea felului în care reacționăm se află în minte. Din acest motiv experiența trebuie tratată autonom, ca o realitatea *originară și organică* ce se inserează în fluxul conștiinței individuale lărgindu-i orizontul de trăire și semnificație.

Ca realitatea originară experiența nu poate fi dedusă din alte fapte corporale sau trăiri de con-

1. *Ibidem*, p. 25.

știință. Cum se spune, experiența este ceva ireductibil în sensul că nu poate fi redusă entități mai simple. Cu ajutorul ei putem explica o serie de alte fapte și fenomene, cum sunt cele legate de artă și de specificul său, dar ea însăși nu poate fi explicată și nici definită. „O experiență are o unitate care îi dă numele, *acea* masă, acea furtună, acea ruptură a prieteniei. Existența acestei unități este constituită de o calitate unică care cuprinde întreaga experiență, în ciuda diferențelor dintre părțile constituante. Această unitate nu este nici emoțională, practică și nici intelectuală, întrucât acești termeni denumesc diferențe reflectate în ea”[1]. Pe de altă parte, experiența este organică, în sensul în care, așa cum precizează citatul de mai sus, ea nu se reduce la părțile ei componente fiind o sinteză a lor. Prin urmare, experiența ne pune, deopotrivă în contact cu ceea ce este individual, *acea masa* și cu multitudinea de reacții interne deșteptate în noi de întâlnirea cu *acea masă.* Cu alte cuvinte, *acea masă* este raportată instantaneu la fluxul conștiinței individuale - conștiința este întotdeauna *a mea* - și, în același timp, la *ordinea* acestui flux, adică la ceea *apare* în prim plan și ceea ce se află în fundal sau la *tipurile* de relații existe între experiențele anterioare încorporate în continuitatea fluxului actual al conștiinței și experiența *de acum*. Prin urmare, experiența este o unitate în multiplicitate. Ea este unică prin faptul că este a mea, că are loc într-un timp determinat și că este integrată fluxului *meu* de conștiință etc. și multiplă pentru că reacțiile conștiinței urmăresc ordinea ei internă, intrinsecă ființei omenești. Din acest motiv trebuie să distingem între experiențele practice, legate de acțiunile noastre de inserție și de transformare a mediului, experiențe intelectuale legate de mișcarea gândirii care prin operațiile ei produce sensuri ori cunoștințe, experiențele estetice care produc intensificări ale trăirii vieții prin plăcerea și bucuria provocată a întâlnirii noastre, fără rest cu noi înșine.

Experiența estetică este integrală, copleșitoare și este căutată ca un scop în sine. Nu vom insista asupra subtilităților de gândire mobilizate de către Dewey pentru a arăta în ce constă corelația dintre unitatea și multiplicitatea experienței și modul în care surprinde specificitatea experienței estetice ca experiență integrală de sine. Oricum, Dewey nu propune o definiție reală experienței estetice, întrucât el pleacă de la premisa că noi deja știm ce este o astfel de experiență, pentru că o *trăim efectiv* în clipele de intensă plăcere, bucurie și fericire. Dar, susține Dewey acest proces de trăire efectivă trebuie dublat de o înțelegere a ei, dar nu cu scop cognitivist, adică să *explicăm prin teorie* ce este experiența estetică, ci cu un scop practic, existențial, să lărgim această experiență și să o sporim în intensitate.

Ne vom opri asupra acestor tematizări în volumele consacrate filosofiei trăirii estetice.

Important de reținut este că pentru Dewey nu orice experimentare a unor stări interne se constituie într-o experiență. Cu alte cuvinte, noi avem o experiență dacă asociem un înțeles emoțiilor trăite, care trebuie să se consume integral în durata lor și care devin în același timp elemente interne ale fluxului de conștiință. Emoțiile nu produc, așadar, prin ele însele experiențe cu toate că ele constituie materialul din care se constituie orice experiență. Pe de altă parte, dominanta experienței umane este estetică în sensul că și celelalte experiențe, practică și intelectuală, sunt în anumite momente estetice. „O experiență de gândire are propria sa calitate estetică. Se diferențiază de experiențele percepute ca estetice doar numai după material. Materialul artelor frumoase consistă în calități; cel al experiențelor cu concluzie intelectuală sunt semne sau simboluri fără calitate intrinsecă”[2]. Același lucru se poate spune și despre experiența legată de acțiuni practice.

1. *Ibidem*, p. 37.

2. *Ibidem*, p. 38.

Ele pot produce și o experiență estetică, de exemplu, simțim o mare încântare atunci când îngrijim florile și le tratăm ca pe niște ființe omenești, cu toate că, în genere, activitatea practică se bazează pe abilități care au un puternic grad de automatism ceea ce elimină din start intervenția gândirii conștiente. Căci, în viziunea lui Dewey nu există experiență în afara gândirii, a conștientizării și integrării evenimentului în fluxul conștiinței.

Dar ce este în final experiența estetică și cum o deosebim de celelalte experiențe? Simplu spus, experiență estetică se referă la reacția întregii noastre personalități la ceea ce Dewey numește „calitatea lucrurilor" expresie sinonimă cu ceea ce este valoros în lucruri. Valorile nu sunt lucruri, deși sunt „atașate" de ele și nu există în absența lor. Valorile *transfigurează* lucrul ca atare și-i schimbă regimul ontologic. Mașina familiei nu este pur și simplu un automobil, ci un membru al ei. În alți termeni, *experiență estetică este experiența valorii intrinseci asociate lucrurilor pe care le dorim doar pentru bucuria și plăcerea noastră*. Ea este reacția profundă a întregului ființei care urmărește dorința de împlinire și de încărcare cu sens a vieții noastre. În rezumat, experiența estetică este singura trăire internă dorită pentru sine și nu în vederea atingerii altor scopuri. Drumul către fericire urmează trasele experienței estetice.

3. Richard Shusterman – filosofia artei din perspectiva pragmatismului actual

a. Critica pragmatică a filosofiei analitice în problematica definirii artei

Format inițial în tradiția filosofiei analitice Richard Shusterman, (n. 1949, actualmente profesor de filosofie și estetică la Universitatea Atlantic din Florida, SUA) s-a „convertit" la pragmatism după ce a parcurs lucrările lui John Dewey, fiind convins că definirea artei ca experiență este o opțiune teoretică mai bună decât definiția artei ca practică interpretativă, socio-culturală și instituțională specifică orientării analitice în filosofia artei. Recentele sale scrieri sunt îndreptate în trei direcții. Prima direcție propune revigorarea perspectivei pragmatice în filosofia artei, în primul rând a gândirii lui John Dewey, marginalizată de filosofia analitică devenită „orientarea standard" în universitățile americane. A doua direcție își propune să „legitimeze estetic" formele actuale de „artă populară", (adică să argumenteze valoarea lor), în mod special muzica cu mesaj protestatar și, în sfârșit, pe urmele lui Dewey, să întemeieze o estetică somatică, corporală, în care corpul să devină criteriul după care trebuie să facem evaluări estetice. Vom caracteriza, pe scurt, primele două direcții ale cercetărilor lui Shusterman, urmând ca proiectul esteticii somatice să fie analizat în volumele dedicate filosofiei trăirii estetice. Filosofia artei promovată de Shusterman continuă în mod explicit tezele gândirii lui Dewey, remodelându-le însă în actualele contexte de practici artistice și teoretice. Pe de o parte, Shusterman continuă atitudinea pragmatică a lui Dewey în filosofia artei și, deopotrivă, scopul lui de a lărgi și îmbogăți, prin considerații teoretice generale și analize de caz, experiența estetică a tuturor actorilor implicați în producerea și receptare artei. Pe de altă parte, Shusterman își restrânge cercetările filosofice la anumite forme actuale de expresie artistică. „…țelul primordial al lui Dewey (și al meu) nu este de a înfăptui o reclasificare globală a artei, ci de a promova o mai bogată experiență estetică… proiectul meu (a lui Shusterman, *n.n.*) diferă de cel al lui Dewey. El s-a străduit să realizeze o definire globală a artei ca experiență estetică, descriind trăsături ale acelei experiențe de ne-descris…ținta mea este nu de a urmări proiectul deweyan al definirii globale, ci de a sprijini (printr-un efort pragmatist progresiv) lărgirea granițelor artei spre a cuprinde formele culturii populare și arta etică a mo-

delării vieții noastre”[1].

Ideea de a reveni la definirea artei ca experiență a lui Dewey și „depășirea” celorlalte definiții ale artei, în mod special a perspectivei analitice care, în genere, înțelege arta ca sistem de practici interpretative socio-culturale și instituționale, dominantă în spațiul intelectual american încă din deceniul al treilea al secolului trecut, constituie una dintre preocupările constante ale lui Shusterman. O bună parte a scrierilor legate de filosofia artei și estetică ale lui Shusterman privesc binomul definițional „arta ca experiență” vs. „arta ca practică” în contextul în care Shusterman consideră că definiția pragmatică se află, spre deosebire de toate celelalte definiții, inclusiv cea analitică, într-un mai bun acord teoretic cu modalitățile neconvenționale actuale de creație artistică.

În primul rând, arată Shusterman, toate celelalte definiții ale artei păcătuiesc prin faptul că nu au încercat să se pună în slujba artei cu scopul de a-i potența efectele pozitive asupra lărgirii experienței umane în genere și a experienței estetice în special. În această chestiune important este, susține Shusterman, nu să indicăm noțional una sau mai multe caracteristici ale artei, ci să găsim la nivel teoretic modalității de orientare și stimulare a lărgirii experienței estetice, chiar o influențare pozitivă a creației artistice însăși. Or, toate perspectivele teoretice tradiționale asupra artei nu numai că nu au servit arta, ci au desconsiderat-o printr-o serie de definiții negative. Astfel, întreaga tradiție greco-latină a pledat în favoarea contemplației detașate a lumii, realizate *doar* prin filosofie și cunoaștere pură și nicidecum prin artă. „Bucuria intensă și nobilă a contemplației filosofice” a surclasat importanța receptării artistice și a impactului asteia în modelarea și reconstrucția lumii experienței omenești. De exemplu, susține Shusterman, definirea artei ca imitație de către Platon a avut consecințe negative asupra practicilor artistice denunțându-le ca fiind producătoare de iluzii, ceea ce a justificat cenzura și izgonirea unor forme de expresie artistică din cetatea ideală. Pe de altă parte, nici definiția aristotelică a artei drept *katharsis* nu a făcut legătura artei cu viața și activitatea cotidiană, restrângând-o la anumite trăiri personale care nu dau seama de bogăția imensă a resurselor noastre sufletești. Definițiile moderne și contemporane asupra artei referitoare la reprezentare, expresie, formă, joc sau simbol, susține Shusterman, continuă aceiași linie platonico-aristotelică separaționistă a artei față de viață și nici una dintre ele nu îndeplinesc cerința de a defini specificul acelor categorii de lucruri care constituie arta și, prin urmare, nici una nu a indicat în mod satisfăcător în ce constă esența artei, „intransformabilul din transformabil”. Teoriile reprezentaționiste, arată Shusterman, aparent cuceritoare prin faptul că ridica arta la nivelul unei cunoașteri prețuite de către elitele intelectuale, se fundau pe o înțelegere greșită a realității însăși și a cunoașterii ei teoretice. Astfel, aceste teorii plecau de la premisa greșită că realitatea este constituită din „esențe fixe”

și regularități necesare și că procesul cunoașterii produce „oglinda” acestei realități prin diverse forme de cunoaștere pură. În momentul în care această imagine fixă asupra lumii s-a schimbat făcând loc transformării, devenirii și evoluției în istorie și, mai ales, în artă, reprezentaționismul a devenit inutil, întrucât au dispărut presupusele „repere” ce puteam fi cunoscute „pur”, apriori, cu ajutorul conceptelor intelectului, nu cu ajutorul unor concepte empirice. Firește că nici celelalte teorii ale artei nu satisfac cerința pragmatică a modelării experienței[2].

1. Richard Shusterman, *Artă şi teorie între experienţă şi practică*, în vol. *Estetica pragmatică. Arta în stare vie, ed. cit.*, pp.57-58.

2. „Ca şi imitaţia, trăsături precum expresia, forma şi simbolul, nu erau specifice artei, şi nici nu evidenţiau, luate împreună sau separat, toate aspectele importante ale artei” (*Ibidem*, p. 23).

Critica definiției artei a lui Morris Weitz, respectiv a confuziei dintre aspectul evaluativ și cel clasificatoriu în procesul definirii și, deopotrivă, dinamica creațiilor artistice avangardiste și postavangardiste care au pus accentul pe originalitate, noutate și inovație expresivă, susține Shusterman, a fost decisivă în adoptarea unui nou stil de definire ilustrat de o serie de autori adepți ai filosofiei analitice care, în ciuda diferențelor individuale semnificative, cu toții definesc arta prin sisteme de practici (social-culturale, interpretative, instituționale), pe scurt, cu toții înțeleg arta ca practică. Critica artei ca practică, în numele artei ca experiență, este realizată de Shusterman, cu argumente constrângătoare și cu ample trimiteri evaluative la bibliografia standard a esteticii analitice și se desfășoară pe două aliniamente.

Primul aliniament, are în vedere conținutul sau „substanța artei", adică ceea ce constituie „interiorul ei", în termeni ontologici, felul de a fi al artei care se realizată prin opere sau acțiuni cu semnificații estetice. Al doilea aliniament al criticii definiției artei ca practică are în vedere compartimentarea artei și diferențierea ei în specii, subspecii, teme și subiecte, astfel încât analiticii vorbesc despre artă din unghiul de vedere al unei specializări înguste în cuprinderea cărora se fac *doar* analize conceptuale și de limbaj. Astfel, ideea de valoare a artei, esențială pentru înțelegerea scopurilor ei este cel puțin evitată, dacă nu de-a dreptul ocultată de către analitici care nu acceptă, în primul rând, ideea că arta populară poate fi și ea semnificativă estetic. Astfel, în acest prim segment al criticii sunt aduși în prim plan George Dickie și Arthur Danto, reprezentanții de frunte ai esteticii analitice. Accentul acestor doi autori pe analiza procesele generative asupra artei și elaborarea teoriei instituționale ori a celei interpretative a artei, în sens istoric-cultural, în ciuda atractivității lor, nu rezolvă provocările filosofice venite din zona creației artistice însăși. Teoria instituțională a lui Dickie fiind doar clasificatoare lăsă în urmă ceea ce este esențial într-o operă de artă și anume valoarea. Pe de altă parte, ceea ce susține Danto că ar fi esența artei, respectiv faptul că determinările acesteia sunt interpretative, ne-perceptuale, istorice și culturale, produce un cerc vicios între definiția istorică a artei și înțelegerea teoretico-filosofică a istoriei însăși. Căci, cum poți să definești arta din perspectivă istoristă, dacă criteriile definiției însăși sunt istorice? Ambele teorii ilustrează, susține Shusterman, modalitățile prin care filosofii analitici ai artei produc *teorii de tip-ambalaj*. „Ca și ambalajele alimentare de calitate, astfel de teorii ale artei descriu, conțin și conservă în mod transparent obiectul lor – concepția cu privire la artă. Nu modifică în chip semnificativ această concepție; și doar întâmplător ele pot îmbogăți sau schimba experiența și practica noastră artistică"[1].

În sfârșit, Shusterman critică și ansamblul de teorii care definesc arta ca pe o practică socială și culturală, extrem de răspândită în spațiu filosofiei artei de extracție analitică, invocând numele a doi cunoscuți filosofi ai artei, Noël Carroll și Nicholas Wolterstorff. Această opțiune teoretică apropiată de pragmatism, dar inacceptabilă prin consecințele negative pe care le produce în planul filosofiei artei. Dacă prin practică se înțelege „un complex de activități corelate între ele, care necesită deprinderi și cunoștințe învățate și au ca scop obținerea unor bunuri interne practicii (cum ar fi copia fidelă, în portretistică), deși unele bunuri exterioare (profitul, faima) sunt și ele de dorit ca produse secundare"[2], atunci când vorbim despre istoria acestor practici avem de-a face cu o serie de universuri artistice închise la aceste practici concrete. Prin urmare, dacă „practicile sofisticate de artă" alcătuite din diferitele arte și genurile lor, sunt evaluate după *criterii interne* acestor universuri, atunci este dificil de propus o definiție valabilă dincolo de un context istoric

1. *Ibidem*, p. 28.

2. *Ibidem*, p. 32.

sau altul. Valabilitatea unei definiții are loc doar în interiorul unei practici istorice și culturale determinate și pentru a ști ce este arta trebuie să apelăm la o nesfârșită serie de descrieri de contexte particulare în cuprinderea cărora ceva este artă.

Concluzia? Accentul pus pe descrierea practicilor istorice și culturale de creație și receptare artistică neglijează „substanța artei", felul de a fi al operei de artă, care este totuși o instanță independentă de aceste practici. De exemplu, pentru a înțelege modul în care s-a făcut extragerea aurul din diversele mine trebuie să ne concentrăm pe descrierea ansamblului de practici, respectiv pe tipul de interacțiuni sociale și culturale implicate în această activitate; numai că ceea ce obținem la final din acest proces de cunoaștere (care este și el, la rândul lui, o formă de „practică") constă într-un ansamblu de narațiuni care *nu* ne indică și *ce este aurul*. Rămânând la același exemplu, chiar dacă descriem cum extrăgeau romanii aurul cu ajutorul sclavilor, cum era organizată munca de extracție auriferă la precolumbieni sau în triburile africane sau ce schimbări a produs în această activitate apariția tehnologiei moderne, noi nu vom ști care este constituția internă a aurului până nu „testăm" în experiență proprietățile aurului, felul lui de a fi (faptul că este ductil și maleabil, că poate fi prelucrat la rece, că este bun conducător de electricitate și căldură, că nu interacționează cu mediul ambiant păstrându-și caracteristicile etc.). „Concepând arta ca pe o practică definibilă într-o narațiune istoricistă a artei, lăsăm criteriile referitoare la conținutul ei substanțial (la ce anume este valabil *ca artă* și în artă), pe seama deciziilor practice, așa cum ni le relevă istoria artei"[1]. Pe cale de consecință, o definire a artei ca practică social-culturală, în ordinea cunoașterii ca practică narativă, ne pune în imposibilitatea de a ști care este referința conceptului artă; pe de altă parte, această înțelegere a artei ca sisteme de practici, nu ne oferă nici instrumente teoretice pentru a distinge operele de artă, ca realitate „substanțială", de alte lucruri care nu fac parte din clasa de obiecte numite artă. „Seria copleșitoare a detaliilor și a operelor de artă insignifiante și care nu aduc nimic nou face ca o atare definiție să fie practic imposibilă"[2].

Consecința finală a opțiunii pentru definirea artei ca practică istorică și culturală face ca obiectul filosofiei artei, adică încercarea de a răspunde la întrebarea, care este felul de a fi al operei de artă? să fie lipsită de sens, întrucât nu există o entitate pe care s-o numim „artă", ci un complex de narațiuni corespunzătoare universurilor istorice decupate de un număr uriaș de practici socio-culturale. Pe de altă parte, operația de definire a artei prin practică este imposibilă pentru că se încalcă condiția logică de „consistență" a oricărei definiții. Cum se știe, dacă între termenii unei definiții există raporturi logice care încalcă principiile gândirii, atunci definiția este respinsă ca fiind inconsistentă. Un exemplu de inconsistență este „cercul vicios" (dialela sau argumentul circular). Ex. Unde locuiește Georgescu? Răspuns: Unde stă Ionescu! Dar Ionescu unde locuiește? Răspuns: Unde stă Georgescu! Prin urmare, dacă arta trebuie definită printr-o practică teoretico-narativă, care are *doar* o valoare contextuală, istorică, atunci și analizele teoretice ale artei care explorează astfel de practici sunt la rândul lor practici. Așadar, un tip de practici teoretico-narative *contextuale* sunt analizate cu ajutorul altor practici teoretico-narative *contextuale*. În concluzie, noi nu putem spera să obținem o definiție valabilă asupra artei, ci doar o puzderie de narațiuni între care nu putem stabili nici o relație de continuitate. Rezultatul? „Filosofia artei este înghițită, pur și simplu, de istoria artei, iar problema majoră privitoare la ce este

1. *Ibidem*, p. 34.

2. *Ibidem*, p. 34.

arta se reduce la o privire retrospectivă asupra a ceea ce a fost arta până în prezent”[1].

Al doilea aliniament al criticii întreprinse de Shusterman are în vedere diferențierea și compartimentarea artei ca fenomen caracteristic uman unitar, între diferitele forme de expresie în care esteticienii analitici s-au profesionalizat, astfel încât discursul analitic asupra artei a pierdut din vedere, în mod paradoxal, arta însăși. Pe această linie, Shusterman critică, în principal, faptul că filosofii analitici au în vedere doar practicile artei înalte, rafinate, instituționale, cele care corespund vechii idei de „arte frumoase”, fără să se aplece serios asupra valorii estetice ale artei populare, cea cultivată cu precădere prin intermediul mass media. Or, acest fapt, susține Shusterman, conduce la uitarea artei însăși ca fenomen unitar de valoare menit să producă noi și noi experiențe omului viu, în carne și oase. Compartimentarea artei, în principal, în artă înaltă, rafinată, și artă populară, produce chiar o ruptură în noi înșine, la nivel de experiență estetică, ceea ce vine în conflict cu modul nostru real de raportare la artă. Căci, arată Shusterman, nu există om în lume, fie el chiar filosof analitic, care să nu se bucure de arta populară prezentă în viața noastră de zi de zi. De pildă, Wittgenstein însuși era un mare amator de filme western.

De aceea, Shusterman consideră ca la întrebarea esențială privitoare la *ce* sau *cine* determină valoarea artei, filosofia artei de orientare analitică nu poate răspunde satisfăcător pentru că ea privește arta doar din *interiorul practicilor* și a ideii de autonomie a artei. Valoarea este considerată doar în termeni exclusivi cognitivi ori socio-culturali. Prin urmare, ideea de valoare este corelată doar cu *bunurile interne* produse de către practicile artistice, adică cu operele de artă, uitându-se că scopul operelor de artă este *extrinsec* artei, acela de a produce bucurie oamenilor.

Opera de artă, pe care Shusterman o folosește în sensul cel mai larg, posedă *calitatea intrinsecă de a fi artă*, operație pe care o putem stabili, firește cu obiecții, prin intermediul practicilor. Dar *valoarea* operelor de artă, care constă în *reacția noastră* la aceste opere, este autonomă față de aceste calități artistice, în sensul că noi urmărim această valoare ca un scop în sine. Noi vrem să ne bucurăm pentru a ne bucura și nu pentru a dobândi alte bunuri sufletești. În momentele de plăcere estetică mintea noastră este direcționată doar pe aceste stări interne care, prin forța lor de impact, suspendă fie și pentru scurt timp, celelalte tipuri de interese. Experiența estetică, adică reacțiile noastre interne care cuprind integral personalitatea noastră (stare de bucurie o trăim fără rest) *exprimă valoarea* unei opere și nu presupusele caracteristici interne ale ei. Cum se spune în înțelepciunea populară, un bărbat iubește o femeie nu pentru că e frumoasă, ci este frumoasă pentru că o iubește.

Paradoxal poate, valoarea artistică, atribuită în mod intrinsec operelor de artă este legitimată de valoarea estetică, adică de experiența estetică care îi propune o valoare. Din această perspectivă, valoarea unei opere de artă este în același timp intrinsecă și extrinsecă artei. Pe de o parte, valoarea este intrinsecă pentru că doar prin ea sunt recunoscute valorile artistice ale obiectului estetic (ce trebuie văzut, în același timp, și din perspectivă performativă). Pe de altă parte, valoarea este ceva extrinsec operei de artă pentru că originea ei nu se află în obiect, ci în reacțiile noastre față de el, în experiența estetică. Nu există, așadar, opere de artă care să posede valoare în afară experienței estetice trăite plenar de către o ființă vie. „Fără un subiect care să le experimenteze, ele (operele de artă *n.n.*) sunt lipsite de viață și de sens; a le încuraja ca valoroase în mod autonom înseamnă a încuraja reificarea, comercializarea și fetișizarea care afectează negativ scena artei contemporane”[2].

1. *Ibidem.*

2. *Ibidem*, p. 39.

b. Întemeieri estetice ale artei populare

Critica modului în care filosofia analitică definește arta este însoțită continuu de către Shusterman cu afirmarea punctului de vedere pragmatic ce constă în aplicarea consecventă a ideii ca arta este experiență și că filosofia artei se identifică cu estetica. Din această perspectivă pragmatică, Shusterman explorează conceptul „artă populată", atât la nivel de intensiune (conținut), extensiune (înțeles) și referință (aplicare în fapte concrete de viață). Scopul acestor explorări este similar lui Dewey, acela de a aduce arta din ceruri pe pământ și de a o trata ca *fenomen de viață unitar,* necompartimentat, fapt neglijat sau uitat de către toate celelalte orientări în filosofia artei.

Trebuie spus că analizele critice pe care le propune Shusterman sunt extrem de complexe și depășesc cadrul strict al filosofiei analitice. În esență, Shusterman vrea să slăbească, printr-o critică deconstructivistă, întreaga tradiție filosofică care a justificat ideea că atunci când vorbim despre artă avem în vedere *doar* „arte frumoase" și, respectiv, experiențele estetice rafinate și înalte pe care le trăiește omul la întâlnirea cu ele. Pe scurt, Shusterman susține, cu argumente constrângătoare, că ideea de artă rafinată funcționează ca o presupoziție implicită în minte noastră, având o valoare de „axiomă". Această idee posedă o precedență totală în raport de orice alte idei despre artă, astfel încât dacă suntem întrebați asupra unor caracteristici ale artei, cum ar fi de pildă, „frumusețea", gândul nostru este direcționat, în mod instantaneu, către realizările exemplare, adică către diversele capodoperele ale artei rafinate. La întrebarea: ce gen de pictură îți place?, mintea noastră în mod automat se gândește la arta din muzee, galerii ori colecții particulare și în nici un caz la ceea ce fac amatorii în această direcție. Arta rafinată a devenit astfel *criteriu de evaluare* după care judecăm și legitimăm estetic, prin raportare la *tipul* de plăcere, toate celelalte forme de expresie artistică.

Punctul de vedere al tradiției, care a transformat „artele frumoase", arta rafinată în limbajul de azi, într-un criteriu de evaluare al plăcerilor noastre, a fost exprimat în această privință, exemplar, de către Kant, în prima parte a *Criticii facultății de judecare,* unde face deosebirea dintre agreabil, „ceea ce place simțurilor în senzație" și ceea ce este frumos ca expresie a gustului, facultatea de a aprecia o „plăcere sau o neplăcere, fără nici un interes". Această imagine dihotomică a plăcerilor pe care le trăiește orice om, plăcerile nemijlocite și nereflectate legate de senzații, „inferioare" și corporale pe care le avem în comun cu animalele, *versus* plăcerile imaginației, care se corelează atât cu facultatea de cunoaștere, cât și cu facultatea evaluărilor morale, a fost perpetuată în istorie până în zilele noastre. Astfel, corespunzător acestei dihotomii, unitatea artei este compartimentată în două lumii artistice total diferite: avem pe de o parte o artă populară, produsă spontan, cu scopul de a satisface nevoile oamenilor simpli care se „distrează" în timpul liber, needucați estetic, o artă care oferă plăceri simple legate de senzații și de satisfacerea nevoilor simțurilor; pe de altă parte, avem „arta frumoasă", produsă profesionist de către artiștii de geniu și destinată oamenilor de elită, celor educați și stilați, care au gusturi estetice rafinate și care sunt capabili de trăiri înalte. Arta populară este legată de viață și produce bucurii efemere oamenilor simpli, în vreme ce arta vizuală rafinată, expusă în muzee și galerii, ori arta muzicală „clasică", interpretată în săli de concerte ori atenee somptuoase este și constituie preocuparea celor puțini, a aristocraților și „esteților".

Shusterman își propune nu numai să deconstruiască această tradiție dihotomică, exprimată extrem de subtil și de filosofia analitică a artei, ci să producă și argumente în apărarea și favoarea

valorii artei populare. Astfel, filosoful pragmatist respinge concomitent atât „pesimismul critic", orientarea teoretică care neagă *relevanța estetică* a artei populare, cât și „optimismul apologetic". În prima categorie, cea a „pesimiștilor critici", Shusterman îi include pe toții filosofii artei care au meditat în exclusivitate asupra segmentului de artă frumoasă și au produs un vocabular specific de analiză, dimpreună cu teoriile estetice complexe, cum ar fi de pildă adepții Școlii de la Frankfurt. În cea de-a doua categorie, cea a „optimiștilor", Shusterman îi include pe adepții *Asociației pentru Cultura Populară*, extrem de influentă în America zilelor noastre, care prin publicații și ample manifestări publice, glorifică modul de viață american și arta americană în toate formele sale de expresie populară[1].

Între acești doi poli interpretativi Shusterman își propune să ocupe o poziție intermediară. „Poziția mea intermediară este un *meliorism* ce recunoaște lipsurile și abuzurile artei populare, dar și meritele și potențialul acesteia. El susține că arta populară *ar trebui* îmbunătățită pentru că lasă mult de dorit, și că *poate* fi îmbunătățită, pentru că este pasibilă de a atinge o reală valoare estetică și de a sluji la îndeplinirea unor importante scopuri sociale, ceea ce și face adesea[2].

În acest context, trebuie precizat că prin „artă populară" Shusterman nu înțelege arta în sens folcloric, etnografic, ca totalitate de manifestări artistice ale unui popor sau altuia. În acest sens, „arta populară" este o manifestare a culturii și civilizației sătești orale care exprimă *etosul* unui popor, adică sistemele lui habituale, obiceiurile de viață comunitară care îmbină aspectele de muncă cu cele de sărbătoare. Artele vizuale dominante în această lumea sătească îndeplinesc fie o funcție decorativă, fie religioasă și, doar, marginal estetică. Or, Shusterman prin „artă populară" înțelege toate manifestările expresiv-artistice americane care își propun să unească arta cu viața și care sunt propagate prin mass media: muzica de toate genurile – rock, pop, funk, rap etc. – difuzată pe marile canale de televiziune, filmele de toate genurile, serialele, casetele și DVD-urile sau concertele pe stadioane. Shusterman nu folosește termenii „cultură de masă" sau „cultură mass media" pentru că sugerează ideea unui agregat nediferențiat și o nivelare inacceptabilă, ci expresia „cultură cu public multiplu". Pe de altă parte, Shusterman nu folosește nici expresiile încetățenite în spațiul public, „artă comercială" „cultură comercială" sau „industrii culturale" „industrii recreative" pentru că, în conținutul lor, sugerează activități comerciale lipsite de mesaj estetic. În fond, susține Shusterman și arta rafinată este, la rândul ei, comercială, pentru că toată lumea dorește să vândă și să cumpere. Firește că atunci când Shusterman vorbește despre artă populară, cum spuneam, are în vedere doar exemplele din spațiul american de cultură, dar referințele sale teoretice trebuie văzute ca planetare din moment ce cultura populară americană a modelat actualele tendințe ale procesului de globalizare în toate domeniile, inclusiv cel artistic.

Pe scurt, poziția „melioristă" a lui Shusterman propune o serie de explorări în *lumea unitară a artei*, din păcate, divizată istoric de binomul conflictual artă rafinată *versus* artă populară. Explorările sale privesc, pe de o parte, termenii binomului, pe care-i analizează separat și apoi în corelație reciprocă. Aceste explorări sunt non-estetice, adică legate de modul în care cele două segmente ale artei, arta rafinată și arta populară, au un impact social, etic și ideologic la nivelul întregii societăți și, deopotrivă, estetice, adică legate de modul în care ele sunt valorizate de

1. A se vedea, http://pcaaca.org/ site-ul oficial al Popular Culture Association, pagina de facebook, https://www.facebook.com/pcaaca/ și adresa electronică a revistei acestei asociații, *The Journal of Popular Culture* http://www.journalofpopularculture.com.

2. Richard Shusterman, Formă şi funk: Provocarea estetică a artei populare, în vol. cit., p. 120.

experiența estetică producătoare de satisfacții și bucurii. Scopul acestui efort teoretic vizează și o mai bună precizare a specificului esteticii pragmatice care și-a găsit, încă de la Dewey, o țintă proprie. „Proiectul estetic pragmatist constă nu în abolirea instituției artei, ci în transformarea acesteia. Putem spune adoptând metafora lui Dewey, că scopul nu este de a închide și a distruge «muzeele» artei, ci de a le deschide și a le lărgi”[1].

Prin urmare, Shusterman duce mai departe atitudinea lui Dewey care a vrut să slăbească „monopolul” artei rafinate, „elitiste și instituționalizate”, atât în practicile artistice efective, cât și în teorie. Din acest punct de vedere, Shusterman face un pas mai departe decât Dewey argumentând faptul paradoxal că orice discuție despre arta populară are loc în termenii artei rafinate, pentru simplul motiv că vocabularul teoretic a fost elaborat istoric și cultural plecând de la acest segment artistic. Chiar și contestarea artei rafinate, începând de la experimentele avangardismului, s-a realizat tot în *interiorul* ei, perpetuând-o și revigorând-o chiar cu noi mijloace de expresie. Avangardismul, remarcă ironic, Shusterman nu a fost atât de revoluționar pe cât se crede, întrucât prin ideea că arta este un spațiu autonom în care artistul poate să facă tot ceea ce crede pentru a se exprima pe sine, a legitimat *establishment*-ul burghez conservator și, mai mult, l-a întărit cu ideea „clasică” în teoria artei rafinate, conform căreia „artele frumoase” sunt un univers în sine, autonom față de toate celelalte activități ale oamenilor. Prin urmare, tot ceea ce afirmăm și negăm vizavi de artă se realizează în interiorul unui vocabular și a unei rețele de concepte care maschează practicile artistice și dezbaterile teoretice aferente lor au loc în *interiorul* artei rafinate. Orice act de negare a artei rafinate, în mod paradoxal, se realizează din interiorul propriul ei vocabular, cât și a rețelei de concepte elaborate plecând de ea, conducând în mod inevitabil și supraviețuirea și întărirea ei. Din această cauză Shusterman consideră că arta rafinată este o „instituție de putere” care, în ciuda metamorfozelor interne, s-a conservat în istorie și dăinuie și astăzi.

Plecând de la această constatare subtilă, Shusterman argumentează că există mai multe categorii de prejudecăți înrădăcinate, venite firește din interiorul adepților artei rafinate, care susțin că arta populară nu poate accede la titlul nobil de „artă”. Unele dintre aceste prejudecăți privesc presupusele efecte socio-politice negative pe care le exercită arta populară asupra oamenilor, în vreme ce altele se referă la statul estetic „precar” al acestor arte care încalcă idealurile de creativitate, originalitate și autonomie a artistului care se exprimă liber în cuprinderea artei rafinate. Principale „acuze” aduse artei populare sunt, în principal, următoarele: arta populară este creată pentru profit, fiind o artă comercială care standardizează și uniformizează gusturile oamenilor; intențiile exclusiv comerciale ale acestei arte și producerea ei tehnologică manipulează și pervertesc gustul oamenilor simpli dornici de distracții facile și fără conținut intelectual ori spiritual; arta populară este o „artă surogat” care produce visarea cu ochii deschiși, adică vine în întâmpinarea dorinței evazioniste a oamenilor de a scăpa de constrângerile lumii reale și de a trăi într-un imaginar virtual producător de satisfacții virtuale; arta populară produce o deturnare emoțională prin tehnologii de stimulare senzorială elementară cu trimiteri, de cele mai multe ori, către sex și libertinaj moral; artele populare produc efecte negative în plan politic pentru că distrag atenția oamenilor de la întrebări cu adevărat importante, adică de la întrebările privitoare la condiția lor devalorizată de cei bogați; arta populară este „un fenomen golănesc” care stimulează și-i încurajează pe cei defavorizați economic la comportamente antisociale, la violență și delincvență; arta populară fiind legată de simțurile elementare este efemeră și nu produce valori

1. Richard Shusterman, *Artă şi teorie între experienţă şi practică*, în vol. cit., p. 67.

durabile cu conținut etic și educațional precum arta rafinată; arta populară îi transformă pe oameni în subiecte pasive, manipulabile, stimulând astfel, prin reclame deșănțate, consumismul și „atitudinea materialistă" în fața vieții etc.

Toate aceste prejudecăți care contestă artei populare, pe de o parte, capacitatea de a produce și transmite mesaje socio-cultural și moral pozitive, similar artei rafinate și, pe de altă parte, valoarea estetică sunt demontate argumentat, punct cu punct, de către Shusterman în cuprinsul mai multor studii și articole publicate în ultimul deceniu. Nu ne vom opri asupra lor pentru că ar trebui să extindem nepermis capitolul dedicat perspectivei pragmatice în filosofia artei. Pe de altă parte, analizele particulare ale lui Shusterman, pentru a argumenta valoarea estetică a artei populare, seducția și farmecul ei, sunt, de regulă, extrase din zona muzicii pop, funk, rap, hip-hop etc., ceea ce nu intră în zona noastră de interes ce are în vedere, cu precădere, universul artelor vizuale. Oricum, vom reveni asupra gândirii lui Shusterman în cuprinsul volumelor dedicate filosofiei trăirii estetice, când vom prezenta datele proiectului său pragmatist de „estetică somatică", aflat și la ora actuală în plină construcție teoretică[1].

În consecință, în ciuda unor prejudecăți înrădăcinate în cultura noastră, pragmatismul trebuie văzut ca fiind cea de-a treia mare orientare contemporană semnificativă în filosofia artei și estetică, alături de tradiția fenomenologică și de cea analitică.

1. A se vedea, Ana – Maria Pascal, *Pragmatismul şi „sfârşitul metafizicii"* ed. cit., o excelentă lucrarea de sinteză a gândirii pragmatice actuale ce prezintă, între altele, şi constituirea unei hermeneutici de orientare pragmatică datorate în principal lui Richard Shusterman şi Richard Rorty.

Capitolul X

TEORII COMPLEMENTARE ALE ARTEI

1. Filosofia artei şi transdisciplinaritatea

După cum am anunțat deja la începutul celei de-a doua părți a volumului de față, ceea ce numim noi *teorii complementare ale artei* sunt rodul unei încercări comune a artiștilor și a filosofilor artei de a depăși tradiția modernă de gândire și practică a artei. Odată cu dezvoltarea fără precedent a antropologiei culturale și cu noile descoperiri științifice de la începutul secolului al XX-lea o întreagă tradiție eurocentrică ce-și poate găsi originile în gândirea filosofică a Greciei Antice a început, încetul cu încetul să se destructureze. Totodată, gândirea despre artă a început să fie interesată de descoperirile științelor, umaniste dar și exacte, ajungând astfel ca filosofii să-și caute inspirația pentru teorii noi în domenii cât se poate de diverse cum sunt antropologia, geometria, psihanaliza, lingvistica generală, economia, sociologia sau politică.

În aceste condiții, noile teorii ale artei ce au apărut începând cu primele decenii ale secolului al XIX-lea au încercat să incorporeze argumentele și metodele de lucru ale altor științe în încercarea de a completa cunoașterea acumulată de tradiție. Rezultatul? O serie de „revoluții" succesive atât în domeniul practicilor artistice, cât și la nivelul teoriei artei. Astfel, gândirea despre artă și trăirea estetică în genere au devenit niște demersuri transdisciplinare care, pe lângă metodele filosofiei, mai incorporează metode și presupoziții străine acestei discipline. În consecință, căutarea unui răspuns la întrebarea „ce este arta?" i-au condus pe o serie de gânditori pe teritorii intelectuale și geografice neexplorare anterior.

Întrucât tradiția filosofică se ghida, până la începutul secolului al XX-lea, după un principiu de segregație a domeniilor de cercetare, ce-și are originile în *corpusul* aristotelic, de multe ori imixiunea dintre filosofie și alte domenii a fost văzută, în viziunea tradiționalistă, ca un semn al impurității. Estetica și filosofia artei, gândite în coordonatele *Weltanschauung*-ului modern, trebuiau să respecte metodele și principiile filosofiei generale – fie ea metafizică sau non-metafizică. Odată cu destructurarea imperiilor coloniale și cu intrarea într-o epocă postcolonialistă, acest mod de a vedea filosofia a început să lase locul unei interdisciplinarități principiale, care dădea filosofului puterea să „împrumute" argumente și metode din științele particulare pentru a-și susține discursul. Astfel, demersul filosofic se schimbă în mod structural odată cu aceste abordări.

Nici practica artistică nu a stat prea mult departe de această tendință. Este cunoscută influența pe care cultura africană a avut-o asupra unor artiști celebri precum Picasso[1] sau Brâncuși[2], care au împrumutat atât elemente izolate, cât și un mod general de a privi lumea și arta de la aceste culturi. Artefactele africane, în special măștile tribale care erau proaspăt aduse în Europa și privite ca opere de artă de sine stătătoare, nu ca obiecte de cult ca în țările de origine, sunt în mare parte responsabile pentru abstractizarea extremă a reprezentărilor cubiste. Alți pictori, ca Gauguin de exemplu, au urmat mimetic metodele de cercetare ale antropologiei culturale, plecând

1. Walter Biemel, *Analize filosofice asupra artei moderne* in vol. Biemel, W., *Fenomenologie şi hermeneutică*, Giurgiu, Ed. Pelican, 2004, p. 73.

2. Amelia Miholca, *The Construction of Brancusi's Primitivism* in *Visual Past 1*, 2014, pp. 13-45.

din Europa și trăind pentru o perioadă îndelungată în insulele polineziene, unele dintre cele mai izolate tărâmuri ce țineau de Imperiul Colonial Francez la acea dată. Experiența culturală trăită printre „primitivi" avea să îi schimbe radical modul de a se raporta la lume și la artă, după cum el însuși declară. Mărturie pentru asta stă faptul că, cu câteva zile înainte de sfârșitul vieții, el scrie unui magistrat local următoarele cuvinte: „Sunt un sălbatic. Iar oamenii civilizați privesc asta cu neîncredere, pentru că în lucrările mele nu există nimic atât de surprinzător și de enigmatic precum acest aspect de «sălbatic fără voie»"[1].

Vedem astfel, că odată cu (post)impresionismul și cubismul, transdisciplinaritatea care începuse să se manifeste timid și în disciplinele teoretice și care este, în fond, o trăsătură fundamentală a *Weltanschauung*-ului postmodern, avea să schimbe chiar practicile artistice. De aceea, arta contemporană este rezultatul aceluiași caracter transdisciplinar care a dat naștere teoriilor pe care le vom analiza în acest capitol. Toate cele patru mari direcții despre care vom vorbi – teoriile neo-marxiste, cele psihanalitice, cele structuraliste și post-structuraliste, cele post-colonialiste – sunt rezultatele directe ale încercării de a completa teoriile tradiționale ale artei despre care deja am vorbit printr-o abordare transdisciplinară. Perioada lor de formare poate fi cuprinsă, în linii mari, în prima jumătate a secolului al XX-lea, motiv pentru care, la ora actuală, nu au încă amploarea și nivelul de reprezentare pe care îl au cele pe care le-am numit „teorii canonice".

Spre deosebire de teorii ca cele ale reprezentării și expresiei, ale jocului sau de abordările analitice cultural-contextuale ori de cele pragmatice, teoriile complementare încă sunt în plin proces de dezvoltare. Deși, în ultima vreme, ele sunt din ce în ce mai prezente în dezbaterile teoretice de filosofia artei, încă nu au ajuns pe calea dialogului cultural la maturitatea și detalierea teoriilor canonice. Această situație nu ar trebui însă să ne sugereze vreo diferență valorică între cele două grupe de teorii. Teoriile complementare sunt cel puțin la fel de valoroase ca teoriile canonice prin simplul fapt că ele încearcă să surprindă – mai fidel și integral – practicile artistice și sensul artei contemporane. De aceea, ele tind să privească în mod fragmentar domeniul artei, găsindu-și aplicarea mai degrabă în anumite domenii și perioade ale acestuia.

Așa stând lucrurile, reflecția contemporană despre artă, prin teoriile complementare pe care le propunem spre analiză, tinde să renunțe la eforturile tradiționale de clasificare și ierarhizare a artelor. În schimb, se poate face simțită o tendință spre gândirea fiecărei opere în proprii săi termeni, ca un ansamblu de sensuri care nu poate fi inclus fără rest în curente, tradiții și tipologii. La limită, fiecare operă este unică și dinamică tocmai deoarece arta, în calitate de concept deschis abordărilor pluridisciplinare, vorbește fiecăreia într-un alt mod și trebuie interogată la nivel singular, nu colectiv. Astfel, își face locul și un anumit relativism cultural privitor la creația artistică. Dacă acest relativism este bine înțeles, el poate fi foarte rodnic deoarece încarcă opera de artă individuală cu o mulțime de sensuri inaccesibile abordărilor generaliste. Totodată însă, dacă relativismul este gândit ca arbitrar absolut, el riscă să submineze orice temeiuri ale actului artistic și de interpretare a artei.

Într-un astfel de context delicat, teoriile neo-marxiste, psihanalitice, poststructuraliste și postcolonialiste încearcă să dea seama de fenomenul artistic, salvând în același timp atât autonomia operei de artă individuale, cât și coerența internă a conceptului de artă.

---

1. *Apud* Edward O. Wilson, *Cucerirea socială a pământului,* traducere din engleză de Dan Crăciun, Bucureşti, Humanitas, 2013, p. 8.

Pentru a face acest lucru, acestea sunt nevoite să aplice teorii și presupoziții de sorginte economică, sociologică, psihologică, lingvistică și antropologică pentru a da seama atât de relativismul cultural cu care trebuie privită orice operă, cât și de „înrudirile de familie" dintre toate obiectele individuale pe care le numim „artă".

2. Teoriile neomarxiste despre artă. Arta ca marfă şi aura operei de artă

Una dintre cele mai importante adiții conceptuale din filosofia artei contemporane este cea de concepte economice și politice provenite din filosofia marxistă. Odată cu realizarea faptului că viziunea lui Marx despre societate nu este sustenabilă, mai mulți filosofi ce au crezut în puterea de explicație intrinsecă a dialecticii filosofului german au încercat sa aducă în actualitate gândirea acestuia, prin adaptarea la realitățile contemporane ale societății. Astfel, s-a născut un adevărat curent de revitalizare a viziunii materialiste asupra societății, în special în medii franțuzești și germane, care avea să ducă, odată cu apariția școlii de la Frankfurt, la o repoziționare față de întreaga tradiție a gândirii despre artă.

Despre școala de la Frankfurt, vom discuta mai multe în secțiunea următoare a volumului de față, în capitolul dedicat unuia dintre cei mai influenți esteticieni și filosofi ai artei din contemporaneitate, Theodor Adorno. Acum însă ne vom concentra asupra trăsăturilor generale ale gândirii neomarxiste despre artă și, în special, asupra gândirii lui Walter Benjamin. Acesta este unul dintre filosofii care a încercat să gândească, după model marxist, arta contemporană în relație cu noile tehnici de (re)producere care, după cum vom vedea, își lasă amprenta în mod fundamental asupra practicilor artistice și de experimentare a artei[1]. Până să ajungem la analiza operei de artă făcută de Walter Benjamin, trebuie însă să schițăm conceptele generale ale marxismului care ne ajută să înțelegem arta ca marfă, rezultantă a raporturilor sociale de producție.

a. Caracterul de marfă al operei de artă. Clasele sociale și fetișizarea mărfii

Întreaga arhitectură sistematică a marxismului este o viziune asupra societății umane gândită în latura sa istoric-dialectică. Întrucât această viziune are în centrul său conceptele de *moduri și forțe de producție*, concepte prin care Marx „desemnează modul în care societățile își organizează relațiile economice pentru a produce bunuri"[2], putem spune că ea este, în esență o abordare socio-economică. În termeni foarte simpli, întreaga dinamică istorică a civilizațiilor depinde de lupta dintre clasele sociale pusă în joc de voința de stăpânire și manevrare a forțelor de producție. Însăși împărțirea societății pe clase derivă din situația economică a indivizilor, pentru Marx existând două clase principale: proletariatul sau clasa muncitoare și clasa dominantă, formată din așa numiții *capitaliști*, care sunt persoanele ce controlează resursele și s-au înstăpânit pe mijloacele de producție. Acestor clase, li se adaugă destul de târziu în istoria umanității și o a treia clasă, numită *burghezie*, care este formată din prestatorii de servicii[3] și care constituie un nivel intermediar în dinamica socială împreună cu cele două clase deja amintite. Între aceste trei

1. „[În cazul artelor reproductibile tehnic] cantitatea s-a preschimbat în calitate, iar *masele mult mai mari de receptori au condus până la urmă la o transformare a modului însuși de receptare*" (Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice,* ediție critică de Burkhardt Linder, cu colaborarea lui Simon Broll şi Jessica Nitsche, traducere din limba germană de Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2015, p. 143).

2. Cristian Nae, *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne şi contemporane*, Iaşi, Polirom, 2015, p. 27.

3. *Ibidem*, p. 28.

clase principale, există o continuă luptă de clasă datorată faptului că, mecanismul capitalist, face ca munca proletariatului să fie înstrăinată de creatorul său, ducând astfel la inevitabile tensiuni sociale. Din această alienare a muncii derivă și caracterul injust al sistemului capitalist, care face ca însăși ființa proprie celor ce fac parte din clasa proletariatului să fie, oarecum, alienată.

Să luăm exemplul unui muncitor într-o fabrică de pensule. El își vinde forța de muncă, respectiv timpul, care în esență este chiar ființa sa, pentru un salariu care să-i permită să supraviețuiască. Produsele muncii sale însă nu-i aparțin, acesta fiind privat de orice satisfacție privitoare la fructificarea lor. Ele aparțin în totalitate fabricii, al cărei patron acumulează capital prin comercializarea de pensule. Injustețea provine din faptul că beneficiile de pe urma muncii nu îi revin în totalitate muncitorului, ci angajatorului care, spre deosebire de primul, nu este nevoit să-și vândă timpul și forța de muncă pentru a supraviețui ci, metaforic vorbind, trăiește „pe spatele clasei muncitoare".

Neo-marxiștii au încercat să adapteze această viziune asupra societății astfel încât să corespundă și societăților post-industriale ale secolului al XX-lea și al XXI-lea, care, în mod evident, nu au relații de producție și o economie atât de simple. Deși rezultatele acestor dezvoltări sunt încă discutabile, există mulți care au încercat să transpună viziunea marxistă asupra muncii și în artă. În fond, munca artistului este, ca orice muncă, este „o modalitate de a investi cunoaștere și afecte în anumite configurații materiale, vizuale, textuale și sonore, în scopul producerii și reproducerii unor forme de cunoaștere și de experimentare afectivă a lumii"[1]. Cu alte cuvinte, opera de artă este un fel de „marfă afectivă", comercializată în vederea satisfacerii plăcerii unui anumit grup de oameni din societate.

În calitate de marfă, opera de artă este mai mult decât un simplu artefact, un simplu „lucru produs". Orice marfă este caracterizată de o „dedublare esențială în relația [creatorului] cu obiectul; dedublarea face ca obiectul să nu mai reprezinte doar o valoare de întrebuințare (altfel spus, capacitatea de a satisface o anumită nevoie a omului), ci această valoare de întrebuințare să fie totodată și suportul material pentru altceva, anume valoare de schimb a produsului"[2]. Cu alte cuvinte, transformându-se în marfă, opera de artă, pe lângă faptul că ne oferă o anumită plăcere estetică, are și o anumită valoare materială. Operele de artă se vând pe sume care, cel puțin în teorie, ar trebui să reflecte capacitatea lor de a ne satisface anumite nevoi estetice. Problema este însă că, în această dedublare a sa, opera de artă ca marfă nu ne arată niciodată ambele fețe, fenomen pe care Marx îl numește *fetișismul mărfii*[3].

Specific pentru acest caracter de fetiș pe care orice marfă îl posedă este acela că noi nu ne putem bucura niciodată *concomitent* atât de avantajele estetice ale unui tablou, cât și de avantajele sale materiale. Se întâmplă astfel pentru că, odată ce dorim să fructificăm avantajele materiale, noi deja înstrăinăm tabloul și, astfel, nu-l mai avem la dispoziție pentru contemplare. Astfel explică Marx preocuparea pentru capital și bunuri materiale în societățile noastre. Într-o lume în care ne raportăm la orice ca la o marfă, plăcerea experienței dezinteresate lasă locul plăcerii provenite din acumularea și schimbul de bunuri[4]. Întregul sistem actual, bazat pe „arta de consum" – a că-

1. *Ibidem*, p. 29.

2. Giorgio Agamben, *Stanțe. Cuvântul și fantasma în cultura occidentală*, București, Humanitas, 2015, p. 69.

3. „Ceea ce Marx numeşte fetişismul mărfii constă în dedublarea produsului muncii, prin care acesta îi arată omului când o faţă, când pe cealaltă, fără să fie cu putinţă să le zărim pe amândouă în aceşai moment" (*Ibidem*, p. 70).

4. "Întrucât se prezintă sub forma dublă de obiect de întrebuințare și de purtător de valoare, marfa este un bun

rei valoare este calculată exclusiv după „cota de piață" a artistului – are la baza aceeași raportare marxistă la artă ca marfă ce pierde din vedere chiar acel lucru în funcție de care arta s-a definit de-a lungul tradiției filosofice – plăcerea estetică.

Un alt lucru interesant apare odată cu raportarea la opera de artă ca marfă este acela că ea devine imposibil de distins de orice alt tip de marfă. Din punctul de vedere al dedublării sale esențiale, opera de artă se comportă similar cu orice alt produs comercial, motiv pentru care demarcația dintre operele de artă și simplele bunuri de uz cotidian se estompează. Obiectele pot trece „dintr-o tabără în alta" mult mai ușor acum, când orice are un preț și orice operă, pe lângă inestimabila ei valoare estetică, are și o valoare de schimb. Începuturile acestei confuzii a categoriilor de produse a început, după esteticianul italian Giorgio Agamben[1], odată cu *Expoziția universală de la Paris*[2] din anul 1855, unde tot felul de artefacte au fost expuse spre cumpărare, fără vreo diferențiere anume, *ca și cum* ar fi opere de artă. Produse industriale, ustensile agricole și opere de artă erau expuse laolaltă și tratate așa cum, odată, erau tratate doar operele de artă. În acest moment, fetișizarea mărfii a atins punctul care a dus la o întreagă serie de modificări de atitudine față de opere ce-și are punctul final în revoluția artei *ready-made*, unde demarcația dintre artă și obiect comercial se pierde și la nivel material, nu numai la nivel estetic.

Așadar, pe lângă faptul că operele de artă au devenit „monede de schimb" pe „piața artei", ustensilele obișnuite au fost, la rândul lor, eliberate de „sclavia de a fi utile"[3]. Ele au putut fi expuse *ca opere de artă* și, astfel, a avut loc totodată și emanciparea artelor pe care astăzi le numim „decorative". Raportarea la artă ca marfă a șters astfel distincția dintre artele frumoase și artele decorative, dând probabil ultima lovitură „sistemului clasic al artelor". Începând cu acest moment s-a simțit nevoia din ce în ce mai stringentă de a face o altă clasificare a artelor care să dea seama și de aceste realități sociale ale fetișismului mărfii.

Consecința logică a proiectării unei atitudini fetișiste asupra operei de artă ca marfă este aceea că procesul de creație însuși avea să fie restructurat. Întreaga tradiție artistică a mizat pe cartea unicității și imposibilității de prindere în algoritm a creației. Artistul adevărat creează opere unice deoarece el nu urmează nici o „rețetă", ci doar inspirația pură și instinctul său estetic înnăscut. Odată cu apariția posibilității reproducerii infinite a operei de artă prin apariția fotografiei și a cinematografiei, arta avea să-și părăsească și ultimul „bastion" tradițional. Demarcația dintre ustensile – produse în mod industrial – și opere de artă – unice și irepetabile – a fost eliminată și, mai mult decât atât, a fost introdusă ideea unicității ustensilice. Cu alte cuvinte, trăim în epoca operelor de artă replicabile la infinit și a autoturismelor făcute „la comandă", în „exemplar unic". O astfel de abordare ar fi fost de neînchipuit pentru un gânditor ca Charles Batteux, înrădăcinat în tradiția modernă timpurie. De aceea, pentru a înțelege modul în care chiar statutul ontologic al operei se modifică odată cu atitudinea fetișizantă față de artă și cu posibilitatea reproducerii sale industriale, trebuie să analizăm ideile fundamentale prezentate de Walter Benjamin în textul

eminamente imaterial și abstract, de care nu ne putem bucura pe deplin decât prin acumulare și schimb" (*Ibidem*, p. 69).

1. *Ibidem*, p. 75.

2. Titlul complet al expoziţiei a fost *Exposition Universelle des produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts de Paris*.

3. „Odată ce marfa a eliberat obiectele întrebuinţate de sclavia de a fi utile, hotarul care despărţea obiectele de opera de artă – la a căror construire artiştii au trudit neîncetat încă din Renaştere, instaurând supremaţia creţiei artistice asupra îndeletnicirilor meşteşugăreşti şi muncitoreşti – devenea extrem de şubred" (*Ibidem*, p. 76).

său privitor la *Opera de artă în epoca reproductibilității* sale tehnice.

b. Opera de artă și reproducerea tehnică

Deși posibilitatea reproducerii a fost dintotdeauna o trăsătură caracteristică a operei de artă[1], ea implica un efort considerabil din partea omului și o capacitate de reproducere relativ mică. Ea se făcea exemplar cu exemplar, iar efortul depus de artistul-reproducător era comparabil cu cel depus de artistul-creator. De aceea, reproducerea trebuia să se camufleze în opera însăși și să încerce să păcălească ochii privitorilor. Ea, într-un anume sens, era mai apropiată de operă deși nu era la fel de fidelă precum reproducerea mecanică prin fotografie. Așadar, înaintea posibilității de reproducere mecanică în masă, apărută după Benjamin în forma sa definitivă odată cu fotografia și cinematografia, reproducerea nu făcea decât să *paraziteze* opera originală și încerce să *treacă drept* original. Acum însă, reproducerea (mecanică) *este*, într-un anume fel, operă ea însăși. Folosind argumentul fidelității perfecte față de original, ea nu se mai mulțumește să „se deghizeze în original", ci îi ia locul acestuia.

În astfel de condiții, ceea ce opera de artă reprodusă pierde este „autenticitatea" sau „situarea *hic et nunc* (aici și acum)"[2]. Prin această pierdere, opera de artă devine, în mod paradoxal, mai autonomă în raport cu originalul[3] și o este caracterizată de o „ubicuitate de care el e privat în chip natural"[4]. Prin intermediul fotografiei, catedrala gotică poate fi prezentă în toate colțurile pământului și, într-un anume fel, se poate dezvălui pe sine mai bine decât prin experimentare directă. Ochiul fotografului și aparatul de fotografiat pun opera într-o altă lumină și o îi conferă o *actualitate omniprezentă* care se apropie oarecum de mediile virtuale de astăzi. În cazul acestora din urmă, fotografia nu mai poate fi caracterizată nici de un suport fizic, ci doar de o colecție de informații digitale care nu au o localizare geografică definită în orice moment. La fel, în cazul fotografiilor pe suport material care pot fi reproduse indefinit, apare o dis-locare a operei care-și poate manifesta prezența prin „delegatul său reprezentativ[5]. În cadrul acestui proces de reprezentare înțeles în sensul de aducere la prezență a ceva absent pornind chiar de la lipsa acestuia, reproducerea mecanică subminează chiar originalul și devine autonomă.

Toate aceste fenomene trimit la faptul că reproducerea mecanică „pune în locul existenței unice a obiectului o existență în serie"[6]. Fiecare copie are capacitatea, astfel, să aducă în prezență o absență care să „țină locul" obiectului după care a fost făcută. Dar, procedând astfel, opera nu mai are *autoritatea* originalului, care provine din faptul că este încadrată într-o tradiție. „*Tehnica reproducerii desprinde obiectul reprodus din sfera tradiției*"[7]. Fără această tradiție care-l legitimează și îi conferă greutate, operei îi este năruită tocmai „aura" ce o înconjoară[8]. Prin tocmai faptul că

1. „Opera de artă se caracterizează prin faptul că ea a fost dintotdeauna reproductibilă. Orice lucru făcut de către oameni putea oricând să fie imitat de către alţii." (Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilităţii sale tehnice*, *ed. cit.*, p. 122.

2. *Ibidem*.

3. „[Reproducerea mecanică] poate bunăoară, în cazul fotografiei, să scoată în relief aspecte ale originalului care nu sunt accesibile ochiului uman, ci doar obiectivului reglabil şi cadrajului său selectiv" (*Ibidem*).

4. *Ibidem*.

5. *Cf.* Cristian Nae, *op.cit.*, p. 43.

6. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 123

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*.

poate păstra în actualitate opera chiar și după dispariția efectivă a acesteia, reproducerea nimicește totodată orice temei al valorii estetice dat de autoritatea originalului „în carne și oase", cu tot cu istoria și „peripețiile" sale.

Ideea de aură este una centrală în gândirea lui Walter Benjamin, dar, din păcate, ea nu este niciunde tematizată din punct de vedere conceptual în mod suficient. De aceea, ea are statutul unui fel de „metafore conceptuale" care face trimitere la „relația indisolubilă pe care o operă de artă o întreține cu istoria și tradiția"[1]. Din aceste motive, ideea de aură nici nu poate fi analizată cum s-ar cuveni.

Aura este definită, în mod aparent paradoxal, ca „apariție unică a unei depărtări, indiferent cât de apropiată e ea altminteri"[2]. Prin faptul că opera de artă se prezintă ca parte a unei tradiții, oricât de recente ar fi ea, o face să emane un anume farmec. Ea actualizează un ansamblu de sensuri „pus la păstrare" de către artist. Spre deosebire de ideea noastră de farmec însă, în aură accentul cade mai mult pe latura afectivă și inefabilă a trăirii estetice. Ca „îmbinație stranie de timp și spațiu"[3] care este legată mai degrabă de simțul olfactiv –probabil cel mai „irațional" dintre simțuri – decât de cel vizual, aura provoacă o contaminare a timpului și spațiului cotidian cu timpul și spațiul operei. De aceea, ea este un fel de sentiment difuz pe care-l avem în prezența artei în original. Este vorba despre „greutatea" cu care Capela Sixtină ne apasă atunci când o privim și respectul pe care un tablou de Picasso ni-l impune în mod imediat.

Așa stând lucrurile, aura care anunță apariția unei depărtări, este diferită de prezența unei absențe specifică reprezentării fotografice. Cea din urmă pierde legătura directă cu obiectul și încărcătura afectivă specifică acesteia. Ea prezentifică ceva ce lipsește, pe când aura face să apară ceva ce se conservă în operă de-a lungul unei tradiții – o lume a operei în care noi intrăm atât la nivel intelectual, cât și, mai ales, afectiv. Opera însăși emană o aură și tocmai de aceea, atunci când este reprodusă mecanic și această legătură este ruptă, ea își pierde capacitatea de a ne impresiona. Fotografiile Capele Sixtine nu mai emană aceeași „greutate", ele nu mai au asupra noastră impactul estetic pe care originalul îl are. De aceea, cataloagele și albumele de artă nu vor putea niciodată înlocui trăirea estetică a originalului.

Diferența dintre operă și reproducerea sa fotografică constă, așadar, în faptul că depărtarea se transformă în absență în cazul celei din urmă. Ceea ce este zărit într-un mod vag la nivel afectiv drept „aură" acum dispare, reproducerea lăsând un gol, un loc în care nu mai este nimic și, de aceea, nu mai poate emana o aură. Așadar, când punem față în față reproducerea cu opera originală, vedem că „unicitatea și durata se întrepătrund în cazul celei din urmă la fel de strâns precum vremelnicia și repetabilitatea în cazul unui clișeu fotografic"[4]. Spre deosebire de operă, care este un vestigiu al unor vremuri trecute, care durează încă în prezent, fotografia nu se poate desprinde de actualitate. Ea nu are tradiție, drept urmare nu poate avea nici durabilitate.

Motivul principal pentru care aura operei de artă dispare nu este însă strict legat de fotografie sau cinematografie ca tehnici de reproducere mecanică, ci Benjamin face trimitere la „condițiile sociale" ale epocii noastre, folosind presupoziția marxistă a legăturii de nedesprins dintre mijloacele de producție și contextul social. Din această perspectivă, deteriorarea aurei reflectă „faptul

1. Nae, C., *op.cit.*, p. 43.

2. Benjamin, W., *op. cit.*,, p. 124.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*.

că masele devin azi tot mai conștiente de sine și de mișcărilor lor tot mai intense”[1]. Ele sunt interesate să-și facă lucrurile din ce în ce mai accesibile și tind să „depășească unicitatea oricărui fenomen prin receptarea reproducerii sale multiple”[2]. Pentru a avea la dispoziție tot timpul un anumit lucru, noi avem tendința să îl „copiem” și să îl imortalizăm astfel încât să nu fie niciodată mai departe de o întindere de mână. Spre exemplu, fotografia cu o persoană dragă pe care o ținem în portofel sau în memoria telefonului este reflexul direct al acestor tendințe. Ea are rolul de a face prezentă persoana care ne lipsește, însă fără a o păstra în unicitatea sa „corporală”. Astfel, „aura” afectivă pe care aceasta o are în jur dispare, rămânând doar o imagine.

Odată cu destrămarea aurei însă, chiar funcția socială și statutul ontologic al operei se schimbă. Întrucât „valoarea unică a unei opere de artă «autentice» își are valoare în ritual”, odată cu reproducerea ei această valență este pierdută. Opera nu mai reclamă un anumit respect și reverență, ea nu mai obligă la contemplare. Odată de pierderea aurei, „atmosfera” ritualică a operei dispare, lăsând în loc simpla propagandă și mesajul politic[3]. Diferența dintre cele două domenii este tocmai aceea că ritualul strângea comunitatea în jurul unui „obiect cultic” în timp ce politicul strânge comunitatea în jurul unor dezbateri de idei. Comuniunii afective specifică primului fenomen îi corespunde o comuniune agonică în cazul celui de-al doilea. Această raportare la „agonică” la artă este tocmai urmarea dispariției aurei și a fetișizării artei.

•••

Odată cu analiza operei de artă în era reproductibilității sale tehnice avem în față modul în care caracterul de marfă și fetișizarea artei poate duce la o raportare diferită față de operă care, pe de o parte, implică relațiile de schimb și, pe de altă parte, ascunde o valență politică și propagandistică. Determinată fiind de mijloacele de producție care pun în mișcare lupta de clasă, ea își schimbă statutul ontologic odată cu schimbările tehnologiilor cu ajutorul cărora producem artă. Totodată însă, chiar raportarea noastră estetică la artă se schimbă. Faptul că arta nu mai are valoare de ritual, ci se politizează nu ține de altceva decât de atitudinea estetică pe care omul contemporan o adoptă față de artă și de reproducerea sa tehnică. De aceea, trebuie să facem distincția între destrămarea aurei – care schimbă statutul ontologic al operei – și politizarea artei – care privește modul omului de raportare la artă. Chiar dacă cele două fenomene sunt interconectate prin niște relații cauzale, ele nu trebuie confundate.

Gândirea operei de artă ca obiect prins în relații social-economice deschide, de asemenea, calea spre analiza operei de artă pornind de la trăirile individuale și impulsurile inconștiente ale omului. Teoriile psihanalitice ale artei își propun să arate tocmai felul în care opera de artă – atât în ceea ce privește creația artistică, cât și în ceea ce privește experimentarea artei – poate fi pusă în legătură cu cele mai întunecate laturi ale psihicului nostru.

---

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*.

3. „E limpede că în momentul în care etalonul autenticității încetează să mai fie în genere aplicabil la domeniul producției artistice, întreaga funcție socială a artei cunoaște o răsturnare. Astfel, fundării sale în ritual îi ia locul numaidecât fundarea sa într-o altă practică, și anume în politică” (*Ibidem*, p. 126).

3. Teoriile psihanalitice ale artei

Psihanaliza a fost una dintre cele mai influente domenii de cercetare de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Ceea ce psihanaliștii își propun este să demascheze sursele inconștiente ale acțiunilor noastre cotidiene prin mai multe tehnici de analiză simbolică. În principiu, presupoziția de la care pleacă majoritatea psihanaliștilor tradiționali este aceea că întreaga noastră viață conștientă este influențată de niște motivații ascunse, inconștiente, la care putem însă ajunge și le putem descifra simbolic. Între aceste două mari domenii ale psihicului nostru – conștiința și inconștientul – există tot timpul un schimb de informații în diverse forme (negare, refulare, deplasare, sublimare, proiecție, intelectualizare etc.[1]), astfel încât noi ne găsim într-o stare de echilibru precar între pornirile noastre interioare și regulile social-culturale la care suntem supuși în cadrul oricărei societăți moderne.

Pentru interesele noastre, două mecanisme de apărare ale psihicului sunt, în special, interesante: *refularea și sublimarea*. Prin *refulare*, noi păstrăm conținuturile psihice inacceptabile din punct de vedere social departe de domeniul conștiinței. Acestea devin reprimate sau condamnate în mod conștient pentru a face față normelor sociale. Când conținuturi inconștiente intră în conștiință, însă transfigurate într-o formă acceptabilă social, ele sunt *sublimate* și, astfel, pot da naștere unor comportamente benefice sau neutre. Aceste două concepte nu sunt însă simple, ci, în dinamica lor, pot deveni destul de complexe și greu de analizat. După cum vom vedea, unul dintre modurile de sublimare a conținuturilor inconștiente este chiar *actul de creație*, prin care omul își exprimă într-o formă acceptabilă social niște pulsiuni pe care, altfel, nu ar fi acceptabil să le exteriorizeze. O trăsătură generală a tuturor teoriilor psihanalitice despre artă este aceea că activitatea artistică este privită *ca expresie a unor conținuturi inconștiente ale artistului*. Așadar, putem spune că teoriile psihanalitice ale artei vin pe făgașul teoriilor tradiționale ale expresiei, completându-le cu o altă viziune – mai complicată și mai dinamică – a psihicului uman. De această dată, conținuturile și motivațiile creației artistice își au izvorul în mecanismele de protecție pe care le-am expus mai sus și, tocmai de aceea, ajută la păstrarea echilibrului psihic al individului. De aceea, psihanaliza se concentrează mai degrabă pe *caracterul terapeutic al artei* pentru artist și pentru public[2].

Pe de altă parte, pentru înțelegerea istoriei practicilor artistice, un alt concept psihanalitic este esențial – visul. Acesta este desemnat, atât de Freud, cât și de Jung, ca fiind cea mai facilă și sigură cale de a pătrunde în inconștient, un fel de *via regia* (cale regală) către noi înșine. Conținuturile refulate ies la suprafață în timpul somnului îmbrăcate într-o formă simbolică, putând fi surprinse și interpretate de către psihanalist. Faptul că ambii „părinți" ai psihanalizei au acordat o atenție sporită visului are o relevanță aparte pentru istoria artei, în măsura în care André Breton, poetul și eseistul aflat printre întemeietorii suprarealismului, a studiat psihiatrie, fiind pasionat de psihanaliză și cunoscându-l personal pe Freud. Drept urmare, nu numai că am moștenit de la psihanaliști o teorie a artei ca *sublimare* a conținuturilor psihice inconștiente, ci și un întreg

1. Una dintre lucrările fundamentale în care Freud defineşte pentru prima oară aceşti termeni este *Inhibiţie, simptom, angoasă* (1926). Acolo el face o analiză atentă a tuturor mecanismelor prin care noi inhibăm pulsiunile inconştientului inacceptabile social. Întrucât nu toate aceste forme prezintă interes pentru demersul nostru, ne-am rezumat doar în a le enumera (*v.* Sigmund Freud, *Opere esenţiale vol. 6*, Traducere: Roxana Melnicu şi Georgeta Mitrea; revederea traducerii Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2010).

2. Un întreg domeniu al psihoterapiei prin artă a fost dezvoltat după cercetările lui Sigmund Freud în domeniul artei – anume terapiile expresiv-artistice. (Cf. Judith Aron Rubin, *Art-terapia. Teorie şi tehnică*, traducere din engleză de Ilinca Halichias, Editura Trei, 2009).

curent artistic ai cărui artiști – fie ei pictori, poeți sau regizori – au fost interesați de studierea relației dintre artă, vis și inconștient[1]. Din această perspectivă psihanaliza este unul dintre pilonii pe care s-a construit arta contemporană.

În cele ce urmează, ne vom concentra, în mod separat asupra teoriile psihanalitice despre artă ale lui Sigmund Freud și Carl Gustav Jung. Chiar dacă ambii gândesc arta în calitate de expresie a inconștientului, după cum vom vedea, abordărilor lor sunt foarte diferite. Freud se concentrează asupra pulsiunilor sexuale care transpar în actul creator, pe când Jung asupra arhetipurilor inconștientului colectiv pe care artistul le cuprinde în operă. Așadar, cele două direcții de cercetare în psihanaliza artei se despart din perspectiva faptului că prima este atentă mai ales la motivațiile inconștient-personale ale actului creator, pe când cea de-a doua încearcă să determine motivațiile inconștient-colective ale artei.

a. Freud și funcția cathartica a artei

Pentru a înțelege modul în care Freud gândește arta trebuie să înțelegem mai întâi diviziunea tripartită a minții pe care acesta o operează în anul 1923, în lucrarea *Eul și Se-ul*[2]. Pentru psihanalistul austriac, Eul este prins într-o luptă continuă care se duce între Supra-eu și Sine (sau „Se"). Supraeul este un fel de „cod moral al individului"[3], care este sediul tuturor regulilor și care are un rol puternic inhibitor – el ne spune ce să *nu* facem și cum trebuie să ne comportăm în societate. În acest cod moral, „interiorizăm" toate normele culturale și sociale de comportament, astfel încât să le folosim la nevoie pentru a ne autocenzura. „Se-ul" sau „Sinele" este gândit ca o sursă a dorințelor reprimate, care caută în mod constant o modalitate de satisfacere. Acesta este sediul acelor porniri (dintre care cele mai importante sunt cele de supraviețuire și de reproducere) pe care Freud le numește „pulsiuni instinctuale" și care constituie natura noastră „animalică". Rolul Eului, care constituie nivelul mediu al psihicului uman, constă în „găsirea unei modalități de satisfacere sau descărcare a impulsului [venit dinspre Sine], fără să jignească mediul înconjurător (realitatea) sau codul moral al individului («Supraeul»)"[4].

Înaintea acestei teorii a minții, care este una agonică și dinamică, în care componentele intră într-o relație reciprocă tensionată, Freud mai înaintase așa numita teorie „topografică" a minții, care tratează psihicul uman ca o entitate geologică. Din această perspectivă, există mai multe nivele ale conștiinței, care variază gradual de la cel mai inaccesibil – care este inconștientul – până la cel mai ușor accesibil – conștientul. Între aceste două straturi se găsește un strat al pre-conștientului, care este format din conținuturi accesibile, dar „care nu se află în câmpul conștiinței"[5]. Această teorie pare a fi înlocuită treptat cu cea dinamică, motiv pentru care trebuie să ne ferim să echivalăm termenii între cele două teorii. Cu alte cuvinte, stratul conștient nu este echivalent cu Supraeul, de exemplu, ci avem de-a face cu două abordări diferite ale aceleiași realități psihice

1. „Iniţiat ca o modalitate de investigaţie a imaginilor poetice şi a limitelor limbajului poetic, suprarealismul ca mişcare de idei, de creaţie artistică şi de acţiune socială s-a bazat în mod explicit pe descoperirile lui Freud, folosite pentru a dezvolta o nouă teorie a limbajului şi creativităţii, cu toate că, în ultima perioadă a suprarealismului, Breton va fi influenţat mai mult de dialectica hegeliană şi materialismul marxist-leninist (Petrişor Militaru, Știința modernă. Muza neștiută a suprarealiștilor, Bucureşti, Curtea Veche, 2012, pp. 142-143).

2. *v.* Sigmund Freud, *Opere*, vol. 3, Bucureşti, Ed. Trei, 2000.

3. Judith Aron Rubin (coord.), *op. cit.*, p. 41.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*, p. 40.

care este mintea. Avantajul diviziunii tripartite a minții este acela că poate explica foarte facil modul în care arta ia naștere. Aceasta este o modalitate în care Eul își satisface pulsiunile venite dintre Sine într-un mod acceptat de Supraeu. Din această perspectivă, creația artistică poate fi gândită ca un fel de „«eliberare» a ceea ce era refulat (inconștient) prin intermediul imageriei”[1]. Astfel, prin actul de expresie artistică are loc o echilibrare a tensiunilor psihicului nostru așa cum, prin cel de contemplare are loc un fel de *catharsis,* purificare și lămurire totodată, a celor mai ascunse, neexprimate și „interzise” dorințe ale noastre.

De aceea, discuția despre creația artistică la Freud trece prin concepte precum cel de traumă, fetiș și dorințe reprimate. Ea este, adesea, apropiată de cazuri de tulburări psihice precum nevrozele sau psihozele și este privită totodată ca un instrument de diagnoză, cât și ca o terapie. În calitate de instrument de diagnoză, arta ne poate arăta unele dintre conținuturile refulate în inconștient și, în calitate de terapie, ea joacă un rol important în echilibrarea tensiunilor psihice. De aceea, arta și creația în genere este văzută de Freud, adesea, prin asemănare cu visul și de fiecare dată la nivel individual. Ceea ce transpare prin efortul creator al individului sunt propriile sale frustrări – în sensul psihanalitic de „dorințe/pulsiuni nesatisfăcute”.

O expunere în detaliu a mecanismelor prin care această echilibrare are loc depășește însă scopurile expunerii noastre. Ceea ce este important de subliniat este însă faptul că, prin artă, artistul dar și spectatorul totodată își poate echilibra tensiunile sale interioare provocate de dorințe refulate și, totodată, poate scoate la lumină conținuturi ale propriului inconștient. Pentru ca acest lucru să fie posibil însă, este nevoie, din partea artistului, de un travaliu creator prin care opera se constituie. Din păcate, Freud nu s-a concentrat asupra etapelor acestui travaliu creator și, ca urmare, teoria psihanalitica a artei în forma sa freudiană rămâne oarecum blocată la o definiție funcțional-terapeutică a artei ca expresie a conținuturilor inconștiente și *catharsis*.

Acesta va fi și principalul punct în care abordarea freudiană va fi contestată de către Jung. El va încerca să pună în lumină modul în care arta exprimă *inconștientul colectiv* mai degrabă decât inconștientul personal. În fond, cu toții avem anumite conținuturi refulate în inconștient, dar acestea, fiind personale, nu pot da seama de marile motive artistice care se repetă de-a lungul istoriei. De aceea, spune Jung, opera de artă trebuie privită prin raportare la un strat mai adânc al ființei noastre care, deși este un strat al psihicului nostru, are un caracter universal uman. Doar astfel arta poate fi înțeleasă în toată complexitatea și felul său de a fi.

b. Jung și arta ca expresie a inconștientului colectiv

i. Delimitarea analizei psihologice a artei de analiza estetico-artistică

Încă dinainte de a se delimita de viziunea freudiană asupra artei ca mijloc de expresie a conținuturilor inconștiente individuale, Jung simte nevoia să facă niște precizări privitoare la domeniul de aplicabilitate al analizei psihologice a artei. Astfel, el recunoaște legătura dintre practica artistică și psihologie, în măsura în care arta este „o activitate umană ivită din motive psihice”[2]. Dar, totodată, aceasta nu înseamnă că psihologia poate vorbi despre „esența intimă a artei”, întrucât această esență este, pe drept, obiectul de studiu al esteticii (sau, în termenii noștri, ai filosofiei artei deoarece Jung nu făcea această distincție). Așadar, care ar fi acel domeniu al artei ce poate

1. *Ibidem*, p. 41.

2. Carl Gustav Jung, *Opere complete vol. 15*, traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, Editura Trei, Bucureşti, 2003, p. 67.

fi analizat din punct de vedere psihologic și, totodată, are relevanță pentru cercetarea noastră privitoare la filosofia artei?

Răspunsul lui Jung este simplu: „*numai acea parte a artei care există în procesul plăsmuirii artistice poate constitui obiectul psihologiei*"[1]. Cu alte cuvinte, deși psihologia nu ne poate oferi indicii despre esența artei, ea ne poate ghida în înțelegerea procesului creator și al simbolisticii artei. Întrucât ea este un produs al unei ființări psihice, arta păstrează în expresia simbolică niște sensuri pe care artistul le pune în mod inconștient la lucru. Relevanța unei astfel de analize pentru demersul filosofic nu este însă de neglijat. În măsura în care filosofia se ocupă cu *sensul artei*, ea nu poate ignora analiza psihologică a actului creator și al operei de artă care-l reprezintă.

Așadar, ideea principală de la care pornește Jung în analiza unor opere de artă precum cele ale lui Picasso este aceea că artă însăși este un vestigiu al trăirilor autorului său. Simbolistica și stilistica artei lui Picasso ne spune lucruri foarte interesante despre creatorul său și tocmai de aceea merită analizată din punct de vedere psihanalitic. În modul în care Jung gândește o astfel de analiză, ea ar trebui să ofere o privire de ansamblu asupra fenomenului artistic care se bazează, în cele din urmă, pe o presupoziție filosofică: aceea că opera de artă este un *simbol* sau o *expresie* a gândurilor, intuițiilor și trăirilor autorului său. Ceea ce aduce psihanaliza jungiană complet nou față de vechea teorie filosofică a expresiei, dar și față de Freud, este tocmai dinamica colectivă a acestui proces. Prin artă nu numai că se exprimă un artist, ci, într-un anume sens, se exprimă umanitatea însăși. De aceea, procedând la interpretarea filosofică a unei viziuni psihanalitice despre artă nu transgresăm fără întemeiere granița dintre cele două discipline, ci mai degrabă completăm o teorie filosofică deja celebră în vremea în care scria Jung cu niște intuiții provenite *printr-o altă metodă de lucru*, anume metoda psihologiei analitice sau psihanalizei.

ii. Arta și inconștientul colectiv. Critica raportării lui Freud la artă

Ca în multe alte locuri ale cercetărilor sale, Jung critică abordarea freudiană din perspectiva faptului că este prea simplistă. Ea explică, pornind de la aceleași mecanisme fără atenție la nuanțele particulare, o gamă mult prea largă de fenomene. Spre exemplu, nevroza este explicată în același mod în care este explicat visul și opera de artă. Or, oricât de îngăduitori am fi, nu putem accepta o astfel de abordare pentru că „dacă o operă de artă este explicată exact ca o nevroză, atunci ori opera este o nevroză, ori nevroza o operă de artă"[2].

Cu alte cuvinte, deși este posibil ca explicația freudiană a eliberării pulsiunilor sexuale refulate să fie un factor demn de luat în seamă, el nu este, în nici un caz, *singurul* factor psihologic care-și pune amprenta asupra operei de artă. Este posibil ca artistul să transfere ceva din frustrările lui sexuale, fetișurile și dorințele neîmplinite asupra operei, însă asta nu explică nici pe departe de ce există atâtea puncte de convergență în ceea ce privește motivele artistice și mitologice în toate civilizațiile în care oamenii s-au preocupat cu arta. De aceea, deși rolul inconștientului personal poate fi însemnat în artă, trebuie să existe și ceva generic, care să explice omogenitatea creației artistice, iar acesta este inconștientul colectiv[3].

Trecând peste detaliile tehnice ale discuției, principalul punct slab al psihanalizei freudiene

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*, p. 69.

3. Oprirea la ceea ce este personal, care a fost prilejuită de problema cauzalității personale, este complet inadecvată pentru opera de artă, în măsura în care opera nu este un om, ci reprezintă ceva suprapersonal" (*Ibidem*, p. 74).

este faptul că inconștientul personal nu ne ajută să explicăm în mod satisfăcător multe fenomene ale activității psihice, printre care și arta. Avem nevoie de o dimensiune mai adâncă și mai universală a psihicului nostru, anume *inconștientul colectiv,* care este guvernat de arhetipuri generice. Aceste arhetipuri nu sunt însă concepte propriu-zise, ci corespund unor situații de viață tipice și pe care nenumăratele experiențe de-a lungul istoriei umane le-au întipărit în substanța noastră sufletească ca „posibilitate a unui anumit tip de abordare sau acțiune”[1]. Ele nu sunt imagini, ci doar „forme fără conținut”[2] în care experiența noastră cotidiană este receptată. Deși o astfel de abordare ne-ar putea duce cu gândul la ideea de *a priori* de la Kant, nu ar trebui să facem confuzie între cei doi.

Cu toate că atât pentru Jung, cât și pentru Kant, omul nu se naște *tabula rasa*, ca o coală nescrisă de hârtie, există o diferență foarte mare între abordările celor doi. Aceasta constă în faptul că, pentru cel din urmă, *a priori*-ul este o structură logică de concepte ce face posibilă experiența, pe când, la Jung, inconștientul colectiv este mai degrabă un concept negativ. El „este o parte a psihicului care poate fi deosebită negativ de inconștientul personal prin faptul că el nu-și datorează existența experienței personale”[3]. Mai exact, diferența constă în faptul că arhetipurile inconștientului colectiv *nu au fost niciodată conștiente*, spre deosebire de cele ale inconștientului personal care au fost cândva conștiente, dar, din diverse motive, au fost refulate.

Pentru simplul fapt că ignoră *inconștientul colectiv*, Freud dă dovadă de faptul că nu s-a interesat nici o secundă de felul de a fi al artei și de modul în care are loc procesul creator real, ci doar a transpus o teorie medicală într-un domeniu în care nu are nici o aplicabilitate[4]. Așadar, după Jung, în analiza operei trebuie să trecem de pragul inconștientului personal și al simbolisticii sale și să ajungem la ceea ce este suprapersonal și general-uman. Mai mult decât atât, „opera de artă autentică își are rațiunea ei specifică, aceea că reușește să se elibereze din îngrădirile și fundăturile a ceea ce este personal și să lase deoparte în urma ei toată efemeritatea și respirația scurtă a ceea-ce-este-doar-personal”[5].

Astfel, opera de artă rămâne, ca și la Freud, o expresie a conținuturilor inconștiente, însă de această dată este vorba despre conținuturile inconștientului colectiv, general uman, care reprezintă acele predispoziții și înclinații spre acțiune și spre un anumit tip de reacție. Întrucât aceste conținuturi sunt universale, ele au puterea de a mișca pe oricine. Un destin tragic precum cel a lui Odiseu, de exemplu, impresionează indiferent de istoria personală pe care o avem. La fel stau lucrurile și cu Capela Sixtină și cu orice altă operă de artă universal acceptată. Încă o urmare a concepției lui Jung este aceea că, întrucât arta exprimă inconștientul colectiv, *capacitatea trăirii estetice este garantată pentru fiecare individ sănătos din punct de vedere psihic.* Prin aceste contribuții, psihanalistul elvețian a introdus în studiul psihanalitic al artei o dimensiune ignorată, care ne poate însă ajuta mai bine în

1. Carl Gustav Jung, *Opere vol. 1,* traducere din limba germană de Dana Verescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, Bucureşti, Editura Trei, 2003, p. 59

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 53.

4. „Metoda reductivă a lui Freud este chiar o metodă de tratare medicală, care are o legătură maladivă şi improprie cu obiectul. Această legătură maladivă se află în locul unei realizări normale şi trebuie de aceea să fie distrusă, ca să se elibereze calea pentru o adaptare sănătoasă. (...) Aplicată însă la opera de artă, metoda duce la rezultatele abia descrise: ea scoate la iveală din veşmintele sclipitoare ale operei banalitatea nudă a elementarului *homo sapiens.*” (Carl Gustav Jung, *Opere vol. 15*, *ed. cit.*, p. 71).

5. *Ibidem*, p. 74.

gruparea și clasificarea operelor de artă în funcție de arhetipurile inconștientului colectiv prezente în ele. O întreagă filosofie psihanalitică a artei ar putea fi scrisă pornind de la această definiție și clasificare a artei care, tocmai pentru că nu depinde de circumstanțe istorice, ci doar de circumstanțe psihice generic-umane, ar putea avea o aplicabilitate generală.

•••

Influența teoriilor psihanalitice asupra artei a rămas constantă chiar și după ce psihanaliza și-a pierdut predominanța în lumea psihologiei deoarece premisele unei astfel de abordări au fost preluate mai departe de filosofi, transformate și integrate în propriile lor teorii despre artă. Astfel, au luat naștere o mulțime de teorii-hibrid care pun la un loc presupoziții filosofice și presupoziții din domeniul psihologiei analitice. Printre aceste teorii putem enumera și teoria despre artă a lui Jaques Lacan, influențată foarte mult de (post)structuralism. Astfel, chiar dacă la ora actuală abordările psihanalitice nu mai sunt în prim planul cercetărilor de specialitate, multe aspecte ale operei lui Freud fiind între timp invalidate de descoperiri din psihologia experimentală și neurologie, moștenirea psihanalizei încă își face simțită prezența în discursul despre artă contemporan.

4. Teorii structuraliste şi poststructuraliste ale artei

a. Structuralism și poststructuralism

Structuralismul este un curent de gândire interdisciplinar care și-a atins apogeul în gândirea mijlocului de secol XX și s-a manifestat în domenii diverse precum lingvistica, sociologia, antropologia, filosofia, psihologia sau economia. Noțiunea centrală a structuralismului este cea de „semn", cu ajutorul căreia structuraliștii încearcă să înțeleagă, pornind de la o suprastructură anistorică și formală, diverse realități lingvistice, sociologice, psihologice etc. Conform adepților acestui curent de gândire, la limită, întreaga realitate poate fi privită ca un ansamblu de semne, structurat pe diverse sisteme separate, care sunt conectate reciproc și care au capacitatea de a forma noi conexiuni în număr nedeterminat.

Să luăm exemplul sistemului semnelor de circulație. Acesta are un anumit vocabular (multitudinea semnelor existente) și o sintaxă care este formată din totalitatea normelor de utilizare. Atât vocabularul cât și sintaxa semnelor de circulație sunt prevăzute în legea rutieră în vigoare. Gândit astfel, acest ansamblu formează ceva similar unei limbi - o structură generatoare de sens care se poate dezvolta în infinite moduri. Ceea ce este interesant însă la o astfel de structură este faptul că existența ei, ca sistem al semnelor de circulație, nu depinde de modul în care acestea sunt dispuse. Putem lua sau adăuga un anumit număr de semne într-o anumită intersecție fără ca regulile generale de folosire a lor sa se schimbe. Așadar, avem, pe de o parte, o structură formală care ne dă normele de folosire a semnelor și, pe de altă parte, folosirea lor concretă. Structuralismul presupune că doar structura formală a acestui sistem poate fi abordată științific, uzul concret al său fiind supus hazardului.

Această idee a apărut pentru prima oară, la începutul secolului al XX-lea, în cadrul lingvisticii, unde miza principală era studiul științific limbii (fr. *langue*) ca sistem sau structură formală de semne[1], independentă de folosirea concretă a limbii – numită vorbire sau limbaj (fr. *parole*). Fer

1. Emil Ionescu, *Manual de lingvistică generală,* Bucureşti, All, 2011, p. 66.

dinand de Saussure (1857-1913) a fost unul dintre primii care au încercat să gândească limbajul omenesc, surprins în toată complexitatea lui făcând apel la structura formală a limbii. În cursul său de lingvistică generală, publicat postum în anul 1916, el încearcă să delimiteze limbajul sau vorbirea de limbă – gândită ca „instituție socială" și ca „realitate psihică"[1]. Astfel, el deschide calea și altor discipline de a gândi în termeni de structuri formale și relații între sisteme de semene.

Abia în jurul anului 1950, când influența lingvisticii structuraliste a început să se diminueze sub presiunea criticilor venite în special din partea lui Noam Chomsky, modul de gândire structuralist a început să fie preluat și în alte domenii ale științelor umane. Unul dintre primii care au gândit structuralist în afara cadrelor lingvisticii a fost sociologul și antropologul Claude Lévi-Strauss. El a studiat asemănările structurale dintre modurile de expresie ale relațiilor de rudenie și a arătat că însăși cultura și relațiile sociale pot fi gândite în termeni structuraliști, ca un sistem de semne, ca o structură formală ce predetermină uzul concret.

Deși structuralismul avea să fie foarte popular în multe discipline ale științelor umaniste mai bine de un deceniu, până în anii `60, ramurile sale individuale aveau sa sufere în curând mai multe critici, prilejuite, pe de o parte, de noi descoperiri experimentale – în cazul psihologiei, de exemplu – și, pe de altă parte, de alte viziuni teoretice. Una dintre principalele probleme ale structuralismului a fost aceea de a demonstra suficiența de sine a structurilor formale despre care se discută. Din faptul că structurile sunt privite într-un mod anistoric și formal, putem depista o influență esențialistă în discursul structuralist, motiv pentru care acesta se supune majorității criticilor aduse filosofiei tradiționale de gânditorii postmoderni.

Ceea ce își propun poststructuraliștii, urmașii și primii critici ai structuralismului totodată, este să evidențieze „dependența teoriei de condițiile particulare în care se situează observatorul"[2]. Cu alte cuvinte, se contestă valabilitatea viziunii structuraliste anistorice concentrându-se asupra acelor elemente care influențează formarea și configurația ansamblurilor de sens în genere. Astfel, ei se orientează, de exemplu, spre psihologie, pentru a pune în lumină acele mecanisme ale dorinței care intră în constituirea sensurilor – ca în cazul lui Jaques Lacan – sau spre politică, pentru a pune în lumină relațiile de putere – ca în cazul lui Gilles Deleuze sau Félix Guattari.

Așadar, raportul dintre structuralism și poststructuralism este similar cu raportul dintre modernitate și postmodernitate, în măsura în care poststructuralismul este, în esență, o raportare negativă și o critică a structuralismului, dar în același timp și o continuare a sa. De aceea, teoriile poststructuraliste nu sunt concentrate pe construcție, ci mai degrabă pe o deconstrucție a teoriilor precedente, pentru a folosi un termen a lui Derrida. Așadar, pentru atitudinea poststructuralistă este specific mai degrabă prin scepticismul față de termenii filosofiei tradiționale în general și pe cei ai structuralismului în mod special. În esență, este pusă la îndoială orice pretenție de valabilitate anistorică a structurilor formale despre care vorbesc structuraliștii, fie ele lingvistice, sociale sau culturale. Totodată, sunt criticate și conceptele de care fac trimitere sau presupun o realitate anistorică de sine stătătoare, cum ar fi cele de adevăr, coerență, înțeles etc.

În domeniul artei, gândirea structuralistă și post-structuralistă a avut și încă are o influență considerabilă atât pentru filosofii de orientare continentală, cât și pentru cei de orientare analitică. Apogeul structuralismului în gândirea extra-lingvistică a coincis cu așa-numita „turnură lingvistică" din filosofia analitică a artei, motiv pentru care, mai mulți filosofi au încercat să

1. *Ibidem*, p. 65.

2. Cristian Nae, *op. cit.*, p. 115.

gândească opera de artă și arta în general ca un ansamblu convențional de semne, care poate și trebuie să fie interpretat, tradus și dezvoltat[1]. Influența structuralistă nu este însă absentă nici în tradiția continentală, unde Walter Biemel gândește în mod hermeneutic arta ca *scriere hieroglifică*[2]. În ceea ce privește abordarea post-structuralistă, teoria privitoare la simulacru și simulare a lui Gilles Deleuze este una dintre teoriile ce-și propun depășirea teoriei tradiționale a imitației sau a reprezentării prin regândirea relațiilor formale de semnificare implicate în procesul de reprezentare artistică.

Trebuie să atragem atenția însă asupra faptului că teoriile filosofice despre care vom vorbi nu sunt, propriu-zis, structuraliste, ci *de influență structuralistă*. În filosofie structuralismul nu s-a manifestat decât ca influență, alături de o abordare filosofică aparte, nu ca în lingvistică și antropologie, de exemplu, unde structuralismul a fost o metodă propriu-zisă de lucru. De aceea, trebuie să fim atenți când etichetăm anumiți filosofi ca fiind „structuraliști" sau „poststructuraliști" deoarece, unii dintre ei, cum este cazul lui Foucault, de exemplu, a respins explicit astfel de „încadrări" ale operei sale.

Acestea fiind spuse, în paginile ce urmează, după ce vom analiza definiția structuralistă a semnului și a relațiilor de semnificare, ne vom concentra pe analizarea unor teorii filosofice despre artă puternic influențate de structuralism, respectiv de poststructuralism. Pentru această sarcină, am ales teoria artei ca limbaj hieroglific a lui Biemel și teoria artei ca simulacru de la Gilles Deleuze.

b. Semn, semnificare și structuri de semne

Dacă vrem să gândim opera de artă în termeni de semne și structuri de semne trebuie mai întâi să prezentăm niște scurte noțiuni de semiotică, disciplina care se ocupă cu studiul semnelor. Aceste considerații vor scoate la iveală modul în care structuraliștii gândesc semnul și relațiile de semnificare pe care acesta le implică pentru ca, ulterior, să putem pune în lumină trăsăturile principale ale concepției despre artă ca limbaj sau ca sistem de semne convenționale. Întrucât trăsătura principală a semnului este, conform structuraliștilor, caracterul formal și universalitatea structurală, avantajul este că putem analiza orice semn banal, iar structura găsită o putem aplica operei de artă ca structură complexă de semnificație.

Să luăm, exemplul unui cuvânt obișnuit cum este „cană". Acest cuvânt desemnează un anumit obiect pe care-l identificăm ca fiind folositor în calitate de recipient pentru consumul de lichide. În concepția cotidiană, cuvântul „cană" desemnează în mod direct obiectul la care ne referim, însă la o privire la atentă o astfel de concepție este eronată deoarece noi desemnăm cu un singur cuvânt o mulțime de obiecte de forme, culori și dimensiuni diferite. Așadar, avem nevoie de o altă entitate care să medieze între cuvântul „cană" și lucrurile pe care el le desemnează, iar acesta este *sensul cuvântului* sau înțelesul. Legătura cuvântului cu sensul este, după Saussure și toți ce-i împărtășesc modul de gândire, una pur convențională și este dată de dicționarul limbii pe care o vorbim. Cu alte cuvinte, noi facem legătura dintre un cuvânt și lucrul pe care îl desemnează printr-un sens care-i este atribuit convențional și arbitrar.

În termeni tehnici, cuvântul se numește *semnificant*, iar lucrul desemnat este *semnificat*. Acțiunea

1. Un exemplu bun al unei astfel de abordări este teoria „limbajului artei" a lui Nelson Goodman, la care am făcut deja referire în capitolul dedicat teoriilor reprezentării. (v. Nelson Goodman, Language of Art, New York, Bobbs-Merrill, 1968)

2. Walter Biemel, *Analize filosofice asupra artei moderne* in vol. *Fenomenologie și hermeneutică*, Giurgiu, Ed. Pelican, 2004.

de a semnifica, de a face referire la un lucru, are loc întotdeauna printr-un sens (sau înțeles) și nu poate fi niciodată una directă. Așadar, noi avem acces direct doar la înțelesul cuvintelor, iar această legătură este făcută convențional. Realitatea se află, întotdeauna, „dincolo" de limbajul și de conștiința noastră, iar noi nu facem decât să întrevedem ceea ce semnificațiile însele ne lasă să vedem. Lumea însăși nu este decât un sistem de sensuri și relații de semnificare în mintea noastră și tocmai de aceea este suficient să studiem aceste structuri de sensuri pentru a înțelege realitatea. Mai mult oricum nu avem ce face, nu avem cum să ieșim din mediul nostru conceptual mental și să cunoaștem „lucrurile în sine".

Pentru structuraliștii tradiționali, înțelesurile asociate în mod rigid cu semnul lingvistic (sau artistic) și, în principiu ar trebui să fie aceleași pentru toți vorbitorii unei limbi sau admiratorii unui tablou. De exemplu, chiar dacă relația dintre cuvântul „copac" și înțelesul său este convențională și arbitrară, odată ce este fixată de dicționar și convenția a fost stabilită, noi nu mai avem libertatea să o schimbăm după propriul plac deoarece nu ne-am putea face înțeleși[1]. Poststructuraliștii, pe de altă parte, atrag atenția asupra faptului că sensul nu este niciodată o entitate simplă și fixă. El se constituie dinamic și, la fiecare dintre noi, variază în funcție de context și de istoria noastră personală. Din această perspectivă, cuvântul „copac" are încărcături semantice diferite pentru fiecare dintre noi deoarece în constituirea sa intră experiența noastră personală, elemente inconștiente, elemente de context social etc. Această diferență de abordare constituie, în esență, diferența dintre structuralism și poststructuralism.

Dar semnele nu apar niciodată singure, ci într-un anume „sistem de semne". Ele au mereu un context de care se delimitează și prind sens doar în acel context. Pentru a rămâne tot în domeniul circulației rutiere, unul dintre cele mai simple sisteme de semne este semaforul. Acesta este un sistem format din trei semne cromatice care ne spune cum să ne comportăm într-o intersecție. În acest context, culoarea roșie este interpretată drept „stai!" cu toate că nimic intrinsec acestei culori nu ne spune acest lucru. Din contră, în alt context de semne – să spunem o sală de spectacole – aceeași culoare roșie poate semnala ieșirile de urgență și ne comunică exact *opusul* a ceea ce ne comunică semaforul. Concluzia este că, oricât de contraintuitiv ar fi, din punct de vedere structuralist, noi *cunoaștem sensul unui semn doar în mod negativ, adică din context, prin diferențierea sa față de semne*[2].

Ce înseamnă toate acestea aplicate la opera de artă? Înseamnă că arta este, în sine, un semn. Ea *reprezintă* ceva, are un anumit înțeles sau, cum spune Danto, are un *caracter intențional* (*aboutness*). Opera de artă, gândită ca un semn, își capătă sensul doar în comparație cu întregul *sistem al artei* care este, similar limbii, un sistem de convenții arbitrare de reprezentare. Așadar, după modelul structuralist, noi nu înțelegem în mod *direct* sensul unei opere de artă, ci doar într-un anumit context cultural, social sau istoric, așa cum am văzut că se întâmplă și în cazul teoriei instituționale a artei. Dar, dacă noi înțelegem arta doar prin raportare la context și prin excludere de posibilități de semnificare, înseamnă că acest efort de înțelegere al operei de artă trebuie să fie unul de tip interpretativ. Pornind de la aceste elemente putem înțelege abordarea hermeneutică

1. Această proprietate se numeşte *imutabilitatea semnului lingvistic* şi este una dintre proprietăţile pe care Saussure le comentează în *Cursul de lingvistică generală* (*v.* Emil Ionescu, *op. cit.*, p. 71).

2. În lingvistică, acest principiu se numeşte „principiul asociaţiei" şi este una dintre cele mai citate teze ale lui Saussure. Ea spune că un anumit cuvânt îşi capătă sensul determinat doar în contrast cu alte cuvinte dintr-o secvenţă sintagmatică (*v. Ibidem*, p. 71).

a artei ca limbaj hieroglific a lui Walter Biemel.

c. Walter Biemel și arta ca limbaj hieroglific

Walter Biemel (1918–2015) este un gânditor aparte în peisajul filosofiei artei contemporane deoarece oferă o perspectivă fenomenologic-hermeneutică, influențată de structuralism, asupra artei zilelor noastre. Născut pe teritoriul României, în Transilvania, și urmând studii universitare în filosofie, psihologie, sociologie, istoria literaturii și istoria artelor la București, el și-a făcut apoi doctoratul în Belgia, la Louvain, cu o teză despre conceptul de lume la Martin Heidegger. Ulterior, a obținut și titlul de doctor docent la Köln, în anul 1958. Cariera sa didactică ca profesor de filosofie s-a împărțit între două instituții universitare prestigioase din Germania: Institutul Politehnic din Aachen și Academia de Artă din Düsseldorf[1].

Analizele sale despre artă, rod al interesului său pentru acest domeniu încă din studenție, au un caracter aparte deoarece vădesc o încercare de înțelegere a artei și a lumii operei de artă în termeni proprii, fără apel explicit la o teorie sau alta a operei de artă. El încearcă să se *apropie* de opera de artă, nu să o analizeze, tocmai pentru a scoate la lumină acea *„apropiere originară"* care se manifestă în operă. Pornind de la sensul operei de artă, el pătrunde toată rețeaua de sensuri pe care acesta o ascunde și care, în termeni fenomenologici, denotă o anumită modalitate de raportare a omului la lume[2]. Astfel, este depășită abordarea pur estetică a operei, care implică raportul izolat al omului cu obiectul estetic, și este avută în vedere o adevărată structură de sens a artei, un adevărat limbaj care „trimite la acel temei, niciodată cuantificabil, al relației omului cu lumea, ce caracterizează o anumită epocă"[3].

De aceea, arta trebuie *tălmăcită* sau *interpretată* ca sistem hieroglific de semne sau, mai simplu, ca *limbaj hieroglific*[4]. Etimologia și istoria cuvântului „hieroglifă" ne poate lumina motivele pentru care Walter Biemel a ales acest termen. Cuvântul grecesc de la care acesta provine însemna efectiv „scriere sacră". Sensul său nu se revela oricui, ci necesita tălmăcire. La fel ca hieroglifele egiptene, și arta contemporană sau, mai exact, cubismul lui Picasso la care Walter Biemel se referă în mod explicit, necesită o interpretare. Omul obișnuit, „profanul" în artă, nu poate înțelege în mod nemijlocit sensul reprezentărilor cubiste pentru că, la fel ca și scrierea sacră, ele nu își au temeiul în ceva palpabil, ci într-o raportate originară la lume. Așa cum scrierea sacră este o raportare la lume prin prisma divinului, arta cubistă este, după Biemel, o raportare la lume prin prisma voinței neîngrădite a artistului. Cubistul, prin deformarea geometrizantă, exprimă un raport de dominație față de subiectul reprezentărilor sale care nu mai este imitat, ci disimulat până la indistincție.

Așadar, prin artă ca sistem de semne, ca limbaj hieroglific, este *rostită* raportarea omului la lume – adică relațiile sale cu sine, cu obiectele înconjurătoare și cu alții. Dificultatea însă, în ceea ce privește artă, constă în „a înțelege ceea ce a fost rostit și felul acestei rostiri"[5] deoarece, pentru o astfel

1. A se vedea, Constantin Aslam, *Walter Biemel, Un neamț pentru România*, în *Kunst und Wahrheit, Festschrift für Walter Biemel zu seinen 85. Geburstrag*, Volum coordonat de Mădălina Diaconu, Studia FhÆnomenologica, București, Editura Humanitas, 2003.

2. "[Arta] exprima modalitatea dominanta de raportare a omului la lume" (Walter Biemel, *op. cit.*, p. 63).

3. *Ibidem*.

4. „Arta este o scriere hieroglifica; ea necesita o traducere, trebuie intr-un fel transcrisa." (*Ibidem*, p. 67).

5. *Ibidem*, p. 66.

de înțelegere, noi trebuie să trecem *dincolo* de reprezentarea efectivă pe care ne-o oferă tabloul. Dacă este să surprindem modul în care omul sălășluiește în lume, *Weltanschauung*-ul din spatele artei, noi nu trebuie să ne oprim la elementele tabloului. Făcând astfel este ca și cum am încerca să învățăm o limbă doar ascultându-i pe alții cum o vorbesc, fără a ne interesa de vocabularul și sintaxa acelei limbi și sperând că sensurile propozițiilor auzite ni se vor revela ca prin minune.
Or, pentru a înțelege arta, trebuie să înțelegem vocabularul și sintaxa ei deoarece abia astfel avem acces la ceea ce este rostit în operă. La fel ca și limba lui Saussure, arta este o structură formală de semne, pe care noi trebuie să o interpretăm. Ceea ce-l diferențiază însă pe Biemel de abordările structuraliste clasice este aceea că el îmbină structuralismul cu hermeneutica și fenomenologia. Opera de artă este privită dinspre concret spre formal. Biemel mai întâi descrie fenomenologic opera și abia ulterior o interpretează. Astfel, din rostirea artei iese la iveală structura ei generică, apropierea specifică a omului cu lumea și cu sine.
La fel ca și sistemele de semne despre care am vorbit mai devreme, opera de artă își capătă, de asemenea, sensul în mod negativ, prin contrast cu contextul său. Citându-l pe Picasso, Biemel susține că „prin arta ne exprimam reprezentările noastre asupra a ceea ce natura nu este”[1]. De aceea, ea nu trebuie gândită ca *imitație a naturii*, ci ca *negație* a naturii prin voința pictorului. Opera ia naștere *din voința artistului* și acesta are putere supremă asupra propriei creații. El poate reda mimetic natura sau o poate deforma și subjuga, afirmându-și puterea asupra ei până la cruzime[2]. În acest act de voință prin care se înstăpânește oarecum asupra naturii, pictorul instituie și o raportare la lume, o raportare ce reflectă *Weltanschauung*-ul epocii în care pictează. Faptul că Picasso are aceeași raportare față de natură ca și Nietzsche, de exemplu, confirmă faptul că ambii fac parte din postmodernism.
Astfel, arta ca limbaj hieroglific trimite la acel ansamblu de semnificații interiorizat și subînțeles de cei ce trăiesc nemijlocit într-o anumită epocă. Ca structură semiotică, arta *realizează* o raportare la lume specifică unui anumit *Weltanschauung*[3] prin *limbajul operelor de artă*. Convențiile artistice – care sunt convenționale și se schimbă în timp, la fel ca și sensurile cuvintelor – sunt cele prin care arta ne comunică ceva. De aceea, a înțelege arta nu înseamnă nimic altceva decât a descifra aceste convenții și a surprinde sintaxa lor artistică în cadrul unui tablou. Astfel, ni se deschide o nouă dimensiune de a interpreta opera de artă ce poate fi asemănată criticii literare. Dacă arta este un limbaj hieroglific, ea poate fi „citită”, în structura sa, ca un text literar.
În ideea că artistul domină natura prin opera de artă și dispune în mod absolut de „subiectul” operei sale prin voință deja este implicată o anumită critică a teoriei imitației: dacă arta este imitație, ea este astfel numai pentru că *așa vrea artistul*. Voința lui este principalul factor în artă și acel ceva ce oferă temei solid oricărui act artistic. O altă critică a teoriei imitației o vom găsi în teoria simulării și a simulacrului de la Deleuze, unde chiar raportul ce stă la baza teoriei imitației – cel dintre imitație și model – este desființat.

---

1. Pablo Picasso, *Wort und Behenntnis*, Arche-Verlag Zurich, 1954, p. 10 *apud* Walter Biemel, *op. cit.*, p. 84.

2. *Ibidem*, pp. 87-88.

3. „Să rezumăm această stare de lucruri în felul următor: în viziunea noastră, arta exprima ceva despre modul uman de raportare la lume: mai mult, prin artă aceasta raportare nu numai că devine vizibilă, ci este de-a dreptul realizată (rămâne aici deschisă problema dacă acest lucru are loc doar prin artă)” (*Ibidem*, p. 67).

d. Simulare și simulacru. O abordare poststructuralistă a filosofiei artei

După cum și numele o sugerează, teoria simulării încearcă să scoată din schema tradițională a imitației *eidos*-ul, ideea imuabilă, modelul după care se face imitația, fără a pune în loc nimic. De aceea, efortul principal al filosofilor simulării a fost acela de a defini un sistem, o structură a lumii în care relațiile dintre sensuri să se facă prin diferențiere contextuală mai degrabă decât prin raportare la un model. În măsura în care este exclusă o astfel de raportare, ceea ce ne rămâne din vechea teorie a simulării este copierea unei copii sau reprezentarea unei reprezentări. Într-un anume fel, Deleuze și filosofii care-l urmează, aduc „lumea inteligibilă" a lui Platon înapoi pe Pământ, aplatizând toată ierarhia ontologică a ideilor care apare în dialogurile de bătrânețe ale filosofului grec.

Ideea de simulare își are așadar rădăcinile, pe de o parte, în critica ontologiei platoniciene[1] și, pe de alta, în critica structurii saussuriene a semnului. Deși Gilles Deleuze nu discuta *in extenso* problema lingvisticii structuraliste, întreaga sa construcție vizează destituirea *imutabilității* semnului. După cum am văzut, în structura tradițională a semnului lingvistic, se stipulează faptul că legătura dintre un cuvânt și lucrul pe care îl desemnează se face prin intermediul unui înțeles convențional dar stabil. Tradus în termeni ontologici, acest înțeles este gândit ca *idee*, ca *esență a lucrului*. Imitația presupune tocmai raportarea la această idee deoarece, în procesul de producere a unei imitații, artistul se raportează la un model considerat stabil, fix și obiectiv.

Spre deosebire de imitație, care se bazează pe asemănarea cu modelul, simularea, așa cum este definită de Deleuze, se bazează pe *diferență*, iar simulacrul este pentru simulare ceea ce ideea este pentru imitație. Așadar, gândul principal a lui Deleuze este acela că, prin simulare, prin repetarea imitativă a unei acțiuni fără raportare la model, obținem un sistem „în cadrul căruia diferitul se raportează la diferit prin diferența însăși"[2]. Să luăm un exemplu de simulare – să zicem simularea examenului de bacalaureat. Ea este o *repetare* a acestui examen și se diferențiază de el doar prin faptul că este o repetare a sa. Altfel, condițiile sunt aceleași. Ea nu se raportează la o „idee imuabilă" a examenului de bacalaureat, ci doar îl parazitează pe aceasta, îi stă alături și îl simulează. Această „situare alături" sau „repetiție" este singurul mod în care simularea se poate defini negativ, în comparație cu lucrul a cărei simulare este.

Dacă luăm un exemplu din artă, cel mai bun este, probabil, acela al *Cutiilor Brillo* a lui Andy Warhol. Ele nu sunt reprezentări ale unei idei imuabile care este situată într-o „lume inteligibilă", nu sunt imitații ale vreunui model. Din contră, ele sunt simulacre, care nu se diferențiază prin nimic perceptual de corespondentele lor comerciale. Cu toate acestea, sunt caracterizate de o anumită diferență, dată tocmai de faptul că sunt repetiții identice ale originalelor. Ele sunt speciale tocmai pentru că parazitează duplicatele lor comerciale și, astfel, ne comunică ceva despre artă – anume ideea că arta nu are o esență proprie, ideea că orice poate fi artă.

Vedem astfel că, dacă este să comunice ceva, operele de artă precum *Cutiile Brillo,* ele comunică doar prin diferența ireductibilă față de duplicatele lor. Tot sensul acestor opere de artă ar dispărea dacă ele s-ar prezenta fără duplicatul lor indiscernabil. Ele păstrează așadar trăsătura esențială a semnului lingvistic în definiția sa saussuriană, anume aceea că un anumit semn se poate distinge de altele doar în mod negativ. Drept urmare, ținta criticii lui Deleuze este doar stabilitatea și

1. Gilles Deleuze, *Diferenţă şi repretiţie*, Bucureşti, Editura Babel, 1995, p. 105 sqq.

2. *Ibidem*, p. 425.

suficiența de sine a înțelesului, nu structura semnului ca atare. Structura rămâne, însă înțelesul însuși se constituie strict în termeni negativi, fără a avea vreo instanță de sine stătătoare în spate. Această tendință spre simulare a artei contemporane duce, conform lui Jean Baudrillard, la o „estetizare generală a vieții cotidiene"[1] care poate fi pusă în legătură cu neutralizarea realității de către mass-media. Deoarece între simulacru și lucrul simulat nu mai există o diferență ontologică clară, iar primul îl poate parazita și, la limită, substitui pe cel din urmă, atunci nu mai există o distincție între lumea artei și lumea cotidiană. Or, aceasta nu duce neapărat doar la o estetizare a lumii cotidiene, ci și la o banalizare a lumii artei. Aceste efecte perverse ale simulării pot și trebuie să fie studiate, însă lucrarea de față nu este locul potrivit pentru un astfel de demers deoarece ele sunt, propriu-zis, urmări estetice ale teoriei artei ca simulacru. De aceea, vom reveni asupra lor, la momentul oportun, în cadrul unei cercetări a felului de a fi al trăirii estetice în contemporaneitate.

Ceea ce mai trebuie însă subliniat este faptul că, odată cu teoria simulacrului, filosofia artei a intrat într-o zona a iraționalității pe care filosofii au încercat din răsputeri să o ocolească de-a lungul timpului:

„Sistemul simulacrului afirmă divergența și descentrarea; singura unitate, singura convergență a tuturor seriilor este un haos informal care le cuprinde pe toate. Nici o serie nu se bucură de vreun privilegiu în raport cu alta, nici una nu posedă identitatea unui model, nici una asemănarea unei copii. Nici una nu se opune alteia, și nici una nu este analogă cu ea. Fiecare este constituită din diferențe, și comunică cu celelalte prin diferențe. Anarhiile încoronate se substituie ierarhiilor reprezentării; distribuțiile nomade se substituie distribuțiilor sedentare ale reprezentării"[2]

Prin teoria simulacrului și a simulării, realitatea este proiectată din nou într-un „haos formal" și determinațiile se pierd în nedeterminare. Anarhia – adică lipsa de principiu guvernator – preia întregul sistem teoretic de raportare la realitate. Acest lucru nu este însă neapărat un ceva rău deoarece astfel ajungem puși în fața nimicului existenței. Modul lui Deleuze de gândire de-construiește multe dintre prejudecățile adunate în jurul conceptelor filosofice de-a lungul timpului, însă această de-construcție nu ar trebui privită ca un scop în sine, ci ar trebui urmată de o re-construcție. În continuarea teoriei simulacrului poate veni o meontologie, ca disciplină ce-și propune să gândească nimicul și nedeterminarea însăși și care să arate cum, din acest „haos informal" iau naștere determinațiile lumii în care trăim.

5. Filosofia artei în abordări postcolonialiste

a. Ideea de postcolonialism

Postcolonialismul este un curent interdisciplinar de gândire care a apărut la sfârșitul anilor `70 și începutul anilor `80, după ce marile imperii coloniale ale Europei (Anglia, Franța, Spania, Olanda, Belgia și Portugalia) s-au destrămat. Aceste evenimente politice au adus în prim plan o mulțime de state proaspăt înființate, fiecare dorind să-și afirme identitatea culturală și națională. Un fenomen similar putem spune că s-a întâmplat și în România interbelică atunci când, motivați de Marea Unire, mulți dintre gânditori au început să scrie despre definirea României

1. Cristian Nae, *op. cit.,* p. 122.

2. Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 425-426.

ca națiune, despre tradițiile și despre identitatea noastră culturală. La o scară mult mai mare, la fel s-a întâmplat și în cazul statelor recent eliberate de sub colonii, unde intelectualii locali au început să reflecteze asupra propriei lor identități.

O astfel de efervescență a scos la iveală un fapt față de care toți intelectualii europeni au fost orbi secole la rând: acela că toate culturile din teritoriile colonializate au fost, de-a lungul timpului, gândite *din perspectivă euro-centristă*. Cu alte cuvinte, „noi", europenii, am inventat pentru „ei" o întreagă țesătură narativă și teoretică care deformează cultura. Unul dintre primii care a observat acest lucru cu privire la ceea ce numim astăzi „Occident" este Edward Said care, în cartea sa *Orientalism*, arată cum întregul concept de Orient a fost construit de către învățații și erudiții europeni[1]. Astfel, s-a ajuns la o idee romanțată a Orientului care se definește în contrast cu Occidentul. În fond, chiar denumirea de „Orient" nu poate fi aplicată decât prin raportare la Occident, altfel, Pământul fiind rotund, nu avem niște coordonate clare care să indice „stânga" și „dreapta" decât dacă luăm un punct fix de raportare. Ideea principală a lui Said este că acest punct fix de raportare este vechiul continent european căreia i s-au alăturat, în ultimele secole, și Statele Unite.

Problema cu o astfel de abordare nu este că ea este în mod neapărat falsă[2]. Dacă ar fi fost falsă în totalitate, sarcina noastră ar fi fost foarte simplă: întrucât adevărul este opusul falsului, atunci opusul raportării noastre (greșite) la Orient ar fi adevărat. Din păcate, lucrurile nu sunt atât de simple deoarece avem de-a face, înainte de toate, cu o *percepție culturală a celuilalt*, iar orice percepție culturală nu se face decât în interiorul unor raporturi de putere. Cu alte cuvinte, „celălalt" este întotdeauna fie superior, fie inferior. S-ar putea argumenta că „celălalt" în adevăratul sens al cuvântului și atunci când vorbim despre culturi întregi, nu este niciodată egal deoarece, dacă ar fi egal din punct de vedere cultural, atunci el nu ar mai fi „celălalt", ci ar face parte din „cultura noastră". Așadar, puterea politică, faptul că Europa *a cucerit* Orientul, oferă din start o nuanță valorică judecăților culturale – chiar și celor mai sincere și bine intenționate – despre Orient. El a fost întotdeauna aservit Occidentului și, de aceea, discursul despre Orient, nefiind neapărat fals, are o încărcătură valorică care situează în mod stereotipic omul oriental undeva *sub* omul european.

Pe de altă parte, mai intervine și ceea ce Said numește „hegemonie culturală"[3] și care se referă la faptul că Occidentul a fost privit ca centru al culturii și al științelor, iar ideile provenite de aici au fost văzute ca superioare față de Orient. Astfel, „ideea identității europene [a fost privită] ca superioară în comparație cu toate popoarele și culturile non-europene"[4]. Modelele noastre despre ce înseamnă adevăr, știință, realitate, cultură etc. au fost proiectate asupra culturilor străine și, astfel, distanțarea față de ele a crescut. Practic, Europa nu numai că a colonizat politic întreaga lume, ci a făcut-o și cultural.

---

1. „Orientul aproape că a fost o invenţie europeană şi a fost, încă din Antichitate, un loc al ficţiunii, al fiinţărilor exotice, al amintirilor şi peisajelor care te bântuie şi al experienţelor remarcabile" (Edward Said, *Orientalism,* New York, Vintage Books, 1979, p. 3)

2. „În primul rând, ar fi greșit să concluzionăm că Orientul a fost, în mod esențial, o idee sau o creație cu nici o corespondență cu realitatea" (*Ibidem*, p. 5)

3. *Ibidem*, p. 7.

4. *Ibidem*.

b. Urmările gândirii postcolonialiste în artă

Chiar dacă nici Said și nici un alt gânditor postcolonialist nu dezvoltă o filosofie a artei propriu-zisă, tratatele de specialitate sunt pline de exemple, în special din literatură, care trădează modele de gândire euro-centristă în marile opere care-și desfășoară acțiunea în Orient. Mai mult decât atât, în măsura în care se referă la o atitudine față de altul, gândirea postcolonialistă își găsește mai degrabă aplicabilitatea în estetică. Când vorbim despre categoriile estetice precum frumos sau sublim, ar trebui sa avem în vedere faptul că acestea se referă la niște standarde culturale europene și, ca urmare, rămâne de cercetat dacă sunt valabile și în alte culturi. De aceea, vom lăsa discuția despre gândirea estetică postcolonialistă pentru alte circumstanțe, arătând acum doar succint modul în care ideile lui Said au intrat în gândirea și practica artistică din zilele noastre.

În ceea ce privește practica artistică, cei din domeniul artelor vizuale au ajuns deja să facă expoziții-manifest care să militeze pentru depășirea prejudecăților etnice tradiționale[1]. Acestea însă nu arată decât o anumită asimilare a ideilor postcolonialismului la nivel de *Weltanschauung* și nicidecum o filosofie a artei închegată din punct de vedere metodologic și conceptual. În aceste condiții, putem spune că o teorie postcolonialistă a artei încă se așteaptă a fi scrisă și probabil chiar va fi în viitorul apropiat. Oricum ar arăta aceasta, ea ar trebui să incorporeze cel puțin câteva idei directive, care pot fi derivate direct din scrierile lui Said.

Prima dintre acestea ar trebuie să fie *relativismul cultural* extrem. Cu alte cuvinte, în ceea ce privește cultura, ideile culturale și formele de manifestare ale acestora, nici o cultură nu este superioară alteia. Astfel, pretențiile de „obiectivitate", precum și judecățile de valoare privitoare la artă trebuie suspendate atunci când discutăm de un context intercultural. Din această perspectivă, arta europeană nu este „mai valoroasă" decât arta africană, ci între ele nu există nici un fel de criteriu de comparație valorică. Fie care au doar o valoare locală, care se reduce strict la cultura în care au fost create.

De aceea, o astfel de teorie ar trebui să fie *atentă la presupozițiile culturale*. Cu alte cuvinte, fiecare operă trebuie tratată în contextul său cultural și desprinsă de metodele și modul de lucru al altor culturi. Dus însă la extrem, acest tip de gândire ar putea provoca o izolare a culturilor care face imposibil dialogul cultural – dacă fiecare cultură este „o insulă teoretică", atunci orice comunicare între aceste insule este suspendată.

Așadar, un alt aspect important al unei teorii postcolonialiste despre artă ar trebui să fie rezolvarea acestui paradox: cum putem gândi fiecare operă din perspectiva propriei culturi și, în același timp, să stabilim și parametri în care se poate angaja într-un dialog cultural și într-o lume a artei globalizată. O astfel de sarcină nu este deloc ușor de rezolvat în măsura în care, pentru a putea comunica, culturile trebuie să aibă un limbaj oarecum comun. Trebuie să existe criterii comune după care judecățile valorice cu privire la artă trebuie efectuate. Or, atunci când vorbim despre acest teren comun, există imediat riscul de a cădea, din nou, într-un imperialism cultural. Unele culturi, prin comparație cu criteriul comun ales, vor fi tratate ca fiind inferioare și altele ca fiind superioare, iar astfel intrăm iarăși în dialectica pe care Said dorește să o ocolească

Acestea fiind spuse, putem concluziona că, deși gândirea postcolonialistă nu a produs, până în acest moment, o teorie a artei, ea a intrat în conștiința artiștilor și criticilor de artă, lăsându-și astfel o amprenta importanta asupra culturii contemporane. Deși se fac eforturi în vederea dezvoltării unei filosofii a artei din această perspectivă, sarcina este extrem de dificilă, pe de o parte,

1. Un sumar al acestor manifestări în spaţiul balcanic contemporan se poate găsi în Cristian Nae, *op. cit.*, p. 206 *sqq*.

din motivele deja expuse și, pe de altă parte, din cauza cantității mari de informație ce trebuie asimilată. A trata fiecare cultură în termeni proprii necesită o oarecare *naturalizare* a autorului cu acea cultură, lucru foarte greu de făcut în cazul în care respectivul nu este un *nativ al acelei culturi*. Totodată, un aspect important al unei culturi este *limba vorbită*. Redactarea într-o limba de circulație internațională a studiilor despre o anumită cultură este, în aceeași măsură, o cale de falsificare a acelei culturi și de afirmare a superiorității unei anumite limbi asupra alteia.

•••

În concluzie, putem spune că toate teoriile prezentate au drept trăsătură caracteristică caracterul interdisciplinar și relativizarea cunoașterii despre artă. În această epocă postmodernă, filosofia artei lasă să pătrundă în propriul *corpus* prejudecăți din alte domenii științifice în vederea unei mai ușoare abordări a fenomenelor de ultimă oră din lumea artistică. Problema principală este însă că, în acest melanj interdisciplinar, filosofia însăși riscă să-și piardă felul de a fi și metodele specifice de lucru. De aceea, teoriile complementare pot părea adesea, pentru filosofi educați în felul tradițional-filosofic de a gândi, ca fiind simple încercări eșuate, altoiri neroditoare ale filosofiei cu celelalte discipline umaniste.

Chiar dacă nu credem că filosofia ar trebui să fie refractară instrumentelor și metodelor externe, nu putem să nu observăm faptul că această interdisciplinaritate duce la un impas nu numai în filosofie, ci în toate științele umaniste. La nivel mondial, învățământul umanist este în criză și din cauza faptului că și-a pierdut identitatea. Așadar, din perspectiva filosofiei artei, credem că o nouă abordare sistematic-filosofică asupra definiției și clasificării artelor este necesară. Aceasta nu trebuie să fie refractară față de noile descoperiri științifice, însă nici nu trebuie să-și piardă solul în care filosofia și-a înfipt rădăcinile încă din Antichitate. Probabil ca, pentru a regăsi acest sol, avem nevoie de încă o întoarcere la Antichitate – a câta oare în istoria filosofiei? – și o regândire a poziției noastre față de celelalte științe umaniste și față de lumea contemporană în genere.

Partea a treia

LUCRĂRI DE REFERINȚĂ ÎN FILOSOFIA ARTEI MODERNE ȘI CONTEMPORANE

Capitolul XI

LUCRĂRI DE REFERINŢĂ ÎN FILOSOFIA ARTEI MODERNE. - GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL –

Este o trăsătură caracteristică a marilor filosofi ai istoriei filosofiei aceea de a nu putea fi ocoliți, indiferent dacă aderăm la propunerile lor teoretice sau nu. Într-un fel sau altul, aceștia introduc în filosofie o problematică la care urmașii lor vor fi obligați să se raporteze, iar Hegel este, fără îndoială, un asemenea filosof. Prin construcția sa teoretică, el a adus o schimbare de traiectorie în gândirea modernității. Sistemul său filosofic, după unii exegeți singurul care poate fi numit astfel în mod riguros, a avut ambiția să includă sub un singur concept întreaga realitate socio-umană și naturală în desfășurarea sa istorică. Astfel, gândul lui Hegel a fost acela de a cuprinde cu o privire teoretică totul pentru a oferi filosofiei statutul de știință capabilă de a explica orice. În raport cu filosofia, celelalte științe ar fi rămas doar oglindiri ale unui unic concept care se manifestă în tot domeniul realului – *conceptul de Spirit Absolut.*

Pe de o parte, Hegel a propus o rezolvare a problematicii kantiene a imposibilității accesului la „lucrul în sine" încercând să surprindă în cuvinte absolutul însuși, gândit în devenirea sa istorică. Pe de altă parte, prin demersul său, el a dovedit faptul că există mereu ceva, un rest inefabil, ce nu poate fi cuprins de rațiune și nici nu poate fi pus în cuvinte. De aceea, odată cu el, „filosofia de sistem" și-a atins totodată împlinirea și punctul critic, în măsura în care, după Hegel, s-au format două tendințe de gândire concurente. Unii dintre filosofi – cum sunt Kierkegaard, Schopenhauer și Nietzsche – s-au simțit nevoiți să urmeze altă cale decât cea a rațiunii atotcuprinzătoare, orientându-se mai mult spre problema afectivității și a voinței. Alții, precum Marx, Feuerbach și Spengler au încercat să continue tradiția gândirii sistematice hegeliene, preluând și modificând metoda sa dialectică de cercetare.

În domeniul reflecției filosofice despre artă, influența lui Hegel se face încă simțită și astăzi, când putem observa o divizare similară a curentelor de gândire post-hegeliene. Pe de o parte, urmând cea de-a doua linie de gândire filosofică pe care am menționat-o, școala de la Frankfurt, ai cărei exponenți sunt Theodor Adorno și Walter Benjamin, a pornit de la gândirea marxistă și a dezvoltat una dintre cele mai influente curente de filosofie a artei actuale, filosofia artei neo-marxistă. Pe de altă parte, pornind de la gândirea lui Schopenhauer și Nietzsche, a luat naștere estetica și filosofia artei existențialistă, având-i ca exponenți pe Albert Camus, Jean-Paul Sartre și Maurice Merleau-Ponty. Așa stând lucrurile, nu putem ignora în nici un fel importanta influență pe care Hegel a avut-o asupra gândirii contemporane și, în același timp, necesitatea familiarizării cu conceptele sale.

Originile gândului filosofic hegelian trebuie căutate, pe de o parte, în atmosfera intelectuală a Germaniei secolului al XVIII-lea și, pe de alta, în formația intelectuală a lui Hegel de-a lungul

copilăriei și adolescenței. Cu o cultură solidă în ceea ce privește limbile clasice insuflată încă din copilăria timpurie[1], filosoful german a urmat seminarul protestant de la Tübingen, unde i-a avut drept colegi de cameră la cămin pe Friedrich Hölderlin[2] și pe Friedrich Wilhelm Joseph Schelling[3]. Această prietenie a afectat profund dezvoltarea intelectuală și emoțională a lui Hegel deoarece se simțea mereu „în urma" colegilor săi. Hölderlin avea o genialitate nativă și o capacitate incredibilă de a surprinde în cuvinte chiar și cele mai subtile sentimente, pe când Schelling avea o cultură foarte vastă și o capacitate de abstractizare și sistematizate ieșită din comun. Pe lângă aceștia, Hegel se simțea de multe ori inferior, motiv pentru care a și suferit mai multe episoade se depresie și stări de panică[4]. Această stare de tensiune, deși devastatoare pe plan sentimental, a fost însă rodnică în plan intelectual pentru gânditorul german. În dorința sa de a ajunge la nivelul de cultură și de dezvoltare intelectuală a lui Schelling și la nivelul de genialitate și intuiție afectivă a lui Hölderlin, Hegel a fost nevoit să-și depășească în continuu limitele și să țintească tot mai sus, către conceptul absolut. Astfel, el a încercat o sinteză între gândirea intuitiv-poetică a lui Hölderlin și cea riguros-științifică a lui Schelling, care poate fi originea concretă a dialecticii sale. De aceea, credem că în această relație amicală și, în același timp, tensionată cu colegii săi de cameră din timpul Seminarului Protestant de la Tübingen pot fi regăsite urmele existențiale ale dialecticii hegeliene, metoda logică după care avea să se constituie întregul său sistem filosofic. Așa stând lucrurile, putem spune că Hegel și-a *trăit* mai întâi filosofia, înainte de a o pune în operă, întreaga sa existență fiind prinsă într-o tensiune dialectică ce căuta în continuu posibilități de sinteză între două laturi contrarii. Pus în poziția de a concilia afectivitatea poetică a lui Hölderlin cu erudiția și finețea intelectuală a lui Schelling, Hegel s-a luptat să se ridice asupra amândurora, cuprinzând în sine atât poetul cât și filosoful de sistem, atât afectivitatea, cât și rațiunea. Tensiunea aceasta existențială în care gânditorul german a trăit de-a lungul întregii sale adolescențe și în anii de tinerețe poate constitui, după cum vom vedea în cele cu urmează, originea întregii sale gândiri filosofice care tinde să cuprindă într-un singur concept atât subiectivul, cât și obiectivul, atât arta, cât și știința.

1. Spiritul absolut şi lucrul în sine kantian

Atmosfera intelectuală a Germaniei secolelor XVIII-XIX era dominată de dezbateri acerbe născute pe marginea gândirii kantiene și de încercarea de a desluși una dintre cele mai importante

1. Hegel a fost învăţat de către mama sa prima declinare a limbii latine în jurul vârstei de 4 ani. În momentul absolvirii gimnaziului, acesta deja cunoştea la perfecţie alatina şi greaca veche.

2. Hölderlin este considerat de mulți critici literari germani ca fiind cel mai pătrunzător poet al Germaniei din toate timpurile. Acesta a fost o sursă de inspirație și pretext pentru gândirea filosofică a unora dintre cei mai importanți gânditori germani, începând cu Hegel și terminând cu Heidegger. Hölderlin a fost, ca și Hegel, interesat de filosofia antică, lucru pe care-l putem vedea din conținutul poeziilor sale care tratează într-un mod inedit multe teme ale gândirii antice.

3. Schelling este un important filosof idealist german al cărui sistem filosofic a fost punctul de plecare al dezvoltărilor filosofice hegeliene. Hegel a preluat gândul fundamental al sistemului lui Schelling şi l-a dezvoltat şi rafinat într-un mod exemplar. Relaţia dintre Hegel şi Schelling a fost una foarte amicală, Schelling chemându-l pe Hegel la Jena, în 1801, pentru a deveni profesor extraordinar (adică nesalariat) al Universităţii de acolo. După publicarea *Fenomenologiei Spiritului,* în 1807, relațiile Hegel și Schelling s-au răcit din cauza criticii pe care Hegel o face gândirii lui Schelling în prefața cărții.

4. Horst Athalus, *Hegel. An Intellectual Biography*, Cambridge, Polity Press, 2000, pp. 27-28.

probleme ridicate de acest curent de gândire: problema *lucrului-în-sine*. Pentru Kant, orice încercare de a cunoaște realitatea în sine a lumii era sortită eșecului deoarece noi suntem ființări limitate, care percepem realitatea doar prin intermediul celor cinci simțuri ale noastre și ne servim de intelect pentru a ordina și da sens acestor percepții cu ajutorul conceptelor. Așadar, ceea ce observăm noi în viața de zi cu zi este o realitate „filtrată" de către simțuri și intelect, o realitate fenomenală, care ne apare în conformitate cu constituția noastră de ființă, cu modul în care noi înșine suntem făcuți. Cu alte cuvinte, tot ceea ce vedem este un *rezultat* al modului în care mintea și simțurile noastre *procesează* realitatea, nu o simplă percepție a ceea ce este în sine. De aceea, dintr-un anumit punct de vedere, ceea ce este în sine devine nimic, este *aneantizat*.

„Realitatea" este ceea ce mintea noastră construiește, un model mental din care noi nu putem evada. Așadar, cele mai banale lucruri pe care le observăm în viața de zi cu zi – camera în care dormim, peisajul din fața casei, mașinile care circulă pe stradă etc. – nu sunt deloc ceea ce par, adică lucruri de sine stătătoare, stabile și autonome, ci sunt niște rezultate ale unui algoritm complex de procesare al minții noastre. Ceea ce există cu adevărat, adică lucrul în sine, *nu ne este accesibil* deloc. Acesta este dincolo de simțurile noastre și ne apare doar metamorfozat în fenomen, adică în *lucru perceput*, procesat și predeterminat de arhitectura noastră sufletească.

Acest mod de a concepe lumea a aruncat întreaga elită intelectuală a Germaniei într-o stare de confuzie deoarece, pe de o parte, era complet contraintuitivă și, pe de alta, condamna omul la o cunoaștere pur subiectivă sau, cel mult, intersubiectivă, însă nu una obiectivă. Date fiind rigoarea și soliditatea construcției kantiene, aceasta era aproape imposibil de respins, fapt ce a dus la concentrarea preocupărilor intelectuale ale filosofilor germani asupra găsirii unei metode care să înglobeze perspectiva kantiană, însă, în același timp, să ofere și acces la „lucrul în sine".

Această problemă a fost observată chiar de către primii exegeți ai lui Kant și este foarte bine exprimată în cuvinte de către Friedrich Heinrich Jacobi: „Fără această presupoziție [a lucrului în sine, *n.n.*] nu am fost capabil să intru în sistemul lui Kant, dar cu ea am fost incapabil să rămân în el"[1]. Cu alte cuvinte, problema lucrului în sine se cerea gândită până la capăt pentru a putea da seama de cunoașterea realității și a problemei esenței adevărului. Filosofii germani nu se puteau mulțumi doar cu un adevăr și cu o realitate „subiectivă", construită de către conștiința gânditoare, ci țînteau la surprinderea obiectivității adevărului. Numai un astfel de tip de cunoaștere putea da statut cu adevărat științific și sistematic filosofiei.

Acesta este gândul fundamental de la care pornește curentul filosofic de gândire numit *„idealism transcendental"*, care îi are ca inițiatori pe Johann Gottlieb Fichte și Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Aceștia au încercat să obțină o metodă prin care depășească problema lucrului în sine, să înglobeze Absolutul în concept, să rostească inefabilul și să cunoască ceea ce, conform lui Kant, nu poate fi cunoscut. În contextul acestor eforturi intelectuale trebuie pus demersul hegelian, cel care a ținut cont, pe de o parte, de cercetările în acest domeniu ale lui Fichte și Schelling, pentru care Hegel avea o admirație foarte mare[2] și, pe de altă parte, a dezvoltat o metodă origina-

1. Friedrich Heinrich Jacobi, *David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus. Ein Gespräch*, Breslau, Gottlieb Löw, 1787, p. 223.

2. „Filosofia lui Fichte este desăvârşirea filosofiei kantiene. În afară de aceasta şi de filosofia lui Schelling nu există alte filosofii. Ceilalţi ciugulesc câte ceva din acestea şi apoi le combat şi le hărţuiesc cu ceea ce au luat din ele" (G.W.F Hegel, *Prelegeri de istorie a filosofiei*, vol. II, traducere din germană de D.D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964, p. 632.

lă de a surprinde Spiritul Absolut sau „lucrul în sine", în mișcarea sa organică de-a lungul istoriei. Conform lui Hegel, Spiritul absolut nu trebuie gândit nici strict subiectiv, nici obiectiv, el nu este nici subiect pur, nici substanță pură, ci, prin chiar felul său de a fi, el este unitatea subiectului cu obiectul, a cunoașterii cu adevărul și a conștiinței cu lucrul în sine.

Originalitatea lui Hegel își poate avea originea în discuțiile pe care le-a purtat cu prietenii săi Hölderlin și Schelling în anii studenției și din încercarea sa neobosită de a împăca punctele lor de vedere. El s-a străduit să formeze o sinteză originală abordărilor acestora care erau, după cum am văzut, foarte diferite. Pe de o parte, de la Schelling a primit gândul că Spiritul Absolut nu poate rămâne separat de conștiință și cunoaștere, ci trebuie să se coboare în concret, în particular, pentru a-și împlini menirea și potențele, el putând fi astfel cunoscut de către om prin capacitățile sale naturale (intelect și rațiune). Pe de cealaltă parte, de la Hölderlin, Hegel a luat ideea surprinderii acestui Spirit Absolut în mișcarea sa organică și în desfășurarea sa istorică, precum și gustul pentru gândirea greacă. Hölderlin este cel care, cu o intuiție genială, i-a atras lui Hegel atenția asupra bogăției de sensuri și profunzimii fragmentelor presocraticilor, în special asupra celor scrise de Heraclit, pe care, ca poet-filosof, le prețuia foarte mult și le înțelegea într-un mod foarte original. Aceste fragmente, după cum Hegel însuși va recunoaște mai târziu, în *Prelegerile de istoria filosofiei*, aveau să constituie baza care a dus la dezvoltarea logicii sale filosofice, care este chiar sufletul viu al sistemului de gândire hegelian, legea însăși a cunoașterii de sine a spiritului prin istorie[1].

Observăm astfel că meditația filosofică hegeliană se situează în tradiția intelectuală germană a încercării de a rezolva problema lucrului în sine kantian, dar în același timp, depășește această tradiție cu încercarea de a surprinde Spiritul Absolut în devenirea sa istorică în chip organic prin rațiune și intelect. Ceea ce logica hegeliană își propune cu metoda dialectică nu este nici mai mult, nici mai puțin, decât prinderea în concept a vieții spiritului însești, a forței sale vitale care face ca devenirea și cursul istoriei să nu fie nimic altceva decât o lungă odisee a cunoașterii de sine a Spiritului Absolut prin acțiunile, faptele și scopurile omului de rând. Conform acestei viziuni, noi toți suntem parte a acestei călătorii a Spiritului spre cunoașterea de sine și, tocmai de aceea, ne împărtășim din această cunoaștere absolută a spiritului.

Așadar, ceea ce Hegel susține, în esență, este faptul că drumul pe care fiecare individ îl parcurge către cunoașterea lumii și a sinelui poate constitui, de fapt, dacă ne ridicăm privirea la nivelul întregii istorii a umanității, o etapă necesară în drumul Spiritului Absolut prin istorie. Astfel, omul ca ființare istorică individuală se poate ridica la nivelul Spiritului și îl poate cunoaște prin facultățile sale naturale – nu în mod revelat, așa cum presupune o întreagă tradiție religioasă creștină în care întreaga Europă fusese educată timp pe mai bine de optsprezece secole până la Hegel, ci în mod rațional. Afirmând acestea, trebuie însă să operăm o distincție esențială pentru înțelegerea gândirii și dialecticii hegeliene, anume aceea dintre *suflet* și *spirit*, distincție ce trebuie lămurită înainte de putea pune în discuție metoda dialectică hegeliană și modul în care el concepe arta.

1. „Nu există nici o teză a lui Heraclit pe care să n-o fi incorporat în Logica mea" (G.W.F. Hegel, *Prelegeri de istorie a filosofiei*, vol. I, traducere din germană de D.D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963, p. 269).

2. Suflet, spirit şi cunoaştere absolută

Nevoia unei deosebiri între suflet și spirit a apărut încă din Antichitate, însă nu tot timpul a fost una clară și sistematică. Chiar și în ziua de astăzi, în limbajul comun, cele două concepte se folosesc adesea cvasi-sinonimic, fapt ce duce de multe ori la confuzie. Mai mult decât atât, uzul cotidian al cuvântului „spirit" ne face să-l folosim ca pe un „concept gol de sens", care nu are nici o semnificație concretă. Să ne gândim la expresia „prezență de spirit" sau la expresia „spirit de glumă". În aceste contexte, conceptul de spirit este atât de vag definit încât, dacă suntem întrebați ce înțelegem prin el, ne aflăm puși direct în fața propriei noastre ignoranțe privitoare la definiția acestuia. Din multe puncte de vedere, la fel stau lucrurile și cu conceptul de „suflet". Vorbim despre suflet în fel și chip și îl atribuim unei sumedenii de entități, fără a-l putea defini exact.

De altfel, etimologia legitimează oarecum o astfel de confuzie, din moment ce spiritul și sufletul sunt gândite, încă de la începutul gândirii europene, ca două părți ale aceleiași monede care, cu timpul, au ajuns să se confunde reciproc. Chiar de la primele texte filosofice ale presocraticilor, spiritul (gr. *pneuma*) a fost gândit ca un suflu universal care inspiră sufletul individual și îl integrează în *kosmos*[1]. El nu este o „facultate" a sufletului, așa cum sunt emoțiile, sentimentele sau rațiunea, ci este un „mediu", un „element" care menține sufletul în viață și funcțional. Din acest punct de vedere, *pneuma* se contopește cu sufletul însuși și cu lumea, pentru a-le menține în existență.

El a mai fost confundat adesea cu *eterul* (*aither*), elementul divin, fierbinte, incandescent și luminos, cea de-a cincea esență (lat. *quintessentia*), care contribuie la coerența cosmosului[2] conform vechii doctrine fizicaliste și care menține lumea laolaltă, dar și cu aerul. De aceea, reprezentarea clasică a spiritului în filosofia stoică era aceea a unei adieri de aer fierbinți, a unui amestec între aer și foc[3], care este același amestec din care este făcut și sufletul. Singura deosebire între sufletul individual și spirit este aceea că sufletul era o versiune impură și oarecum diluată a *pneumei*.

Similar stau lucrurile și în lumea latină. Cuvântul românesc care desemnează sufletul provine din verbul latin *sufflare*, care avea sensul de bază de „a sufla în ceva pentru a-l umfla". Aici apare ideea unui flux de aer care vine „de dedesubt" (lit. **sub-flo*), din stomac, din partea inferioară a ființei umane, și urcă până la nivelul capului, de unde este expirat. Rolul acestui flux era de a vitaliza și de a menține funcționale cele trei „paliere" ale sufletului (emoția, sentimentul și gândirea) care apar în tripartiția clasică a sufletului din gândirea antică. Acest flux care este expirat, însă, trebuie „alimentat" din exterior prin inspirație, care este exact sensul originar al cuvântului *spiritus*.

Așa stând lucrurile, sufletul ar fi ceea ce ține de individ și de funcționarea sa ca ființare singulară vie, pe când spiritul ar ține de viața întregului *kosmos*. Dacă însă, în anumite curente filosofice, precum stoicismul, se vorbește uneori despre „sufletul lumii", acest lucru se întâmplă fie deoarece lumea este gândită ca o ființare vie individuală, asemenea omului, dotată cu suflet și rațiune sau este doar o confuzie de traducere, cuvântul folosit de fapt fiind *spiritus* sau *pneuma*.

De altfel, și în gândirea creștină sufletul este gândit ca fiind cel ce conferă individualitate omului. El este cel ce constituie „subiectul" Judecății de Apoi, cel ce răspunde pentru faptele bune

---

1. „Asemenea sufletului, care, fiind aer, ne stăpâneşte pe noi, şi spiritul (*pneuma*) şi aerul (*aer*) cuprinde întreaga lume" (Anaximene, *fragmentul 2, trad. n.*)

2. O astfel de apropiere între *pneuma* şi *aither (*sau *foc*) apare chiar la Aristotel, care spune că pneuma este o substanţă fierbinte cu o „compoziţie analoagă elementului din care sunt făcute stelele" (F.E. Peters, *Termenii filosofiei greceşti*, Bucureşti, Humanitas, 1993, p. 229).

3. *SVF II,* 442.

și rele comise de-a lungul existenței, nu spiritul. Spiritul din om nu este nimic altceva decât Spiritul Divin implântat adânc în sufletul omului chiar de la botez, dar care nu „se pătează" de păcatele individuale. Așadar, putem spune că sufletul ca întreg este acea „suflare" a omului, care-i oferă personalitatea individuală și îl menține în viață. Chiar dacă acest suflet a fost gândit de-a lungul timpului ca având diverse „compartimente" sau „niveluri", localizate în diverse părți ale corpului omenesc, acestea nu erau decât „zone" prin care suflul vital circula. Spre exemplu, suflul care circula prin stomac dădea naștere emoțiilor, cel care circula în zona plexului, dădea naștere sentimentelor, iar cel care circula în zona capului dădea naștere gândurilor. Această imagine a sufletului ca suflare este una generic indo-europeană și poate fi găsită și în filosofia orientală sub forma unor „sufluri vitale" care constituie „esența sufletească" a omului.

Spiritul, pe de altă parte, este, așa cum am sugerat mai sus, acel ceva complementar sufletului. Dacă sufletul este mai degrabă expirație, spiritul este inspirație, este suflarea vântului pe care o simțim pe piele, este aerul pe care îl inhalăm. Latinescul *spiritus* are toate aceste trei sensuri și tocmai de aceea putem spune că el este ceea ce *oferă posibilitate de existență sufletului și, în același timp, cel care leagă acest suflet individual de restul lumii, dând astfel posibilitatea conceperii lumii ca un fel de organism din care fiecare ființare face parte și în care fiecare își are rolul său.* Așadar, spiritul este gândit și la Roma ca acel ceva ce face posibilă comunicarea între suflete și înțelegerea, ceea ce oferă posibilitatea cercetării sistematice a lumii și a cunoașterii. De aceea, din punctul de vedere al sufletului omenesc, spiritul a ajuns să fie gândit adesea, în perioada târzie a filosofiei grecești și în filosofia romană, ca un fel de „parte superioară și rafinată" a sufletului cu care acesta are acces la universal, la întreg, la adevăr. La greci, această facultate a „intuirii universalului" era *nous*-ul (intelectul intuitiv) în care își avea sediul *pneuma* (spiritul). Astfel, cele două, sufletul și spiritul, „inspirația ființei" și „expirația individuală", ideea adevărată și discursul omenesc, sunt, de fapt, două aspecte ale unei unice suflări care leagă laolaltă întreaga lume.

Așa stând lucrurile, omul primește inspirația spiritului, o prelucrează prin intermediul facultăților sale sufletești, și o eliberează din nou în lume prin produsele sale. Orice acțiune sau produs al omului este, de fapt, o „prelucrare" a inspirației care vine de undeva de dincolo de el și care îi oferă posibilitate de acțiune și de manifestare. De asemenea, în tradiția creștină, chiar natura este o creație a Spiritului Divin, o creație pură, doar prin cuvânt, care face din lume „o carte deschisă" în care pot fi citite semnele Spiritului de către individ. Așadar, într-un anumit fel, el este prezent peste tot, oriunde ne întoarcem privirea, și toate ființările sunt niște prelucrări prin care acesta transpare mai mult sau mai puțin.

Hegel pornește de la o astfel de concepție greco-latină și creștină despre spirit și încearcă să surprindă chiar mecanismul intim prin care această suflare universală se obiectivează pe sine în lucruri prin intermediul omului. Astfel, el dorește să depășească atât distincția dintre subiect și obiect, cât și „criza lucrului în sine" care se născuse odată cu Kant și care a lăsat omul în singurătatea propriei conștiințe, incapabil să acceadă la realitatea adevărată. Pentru Kant, omul nu avea acces la lucruri decât prin intermediul organelor sale de simț care modelează realitatea și prin niște concepte ale intelectului care predetermină obiectele. Așadar realitatea, lucrul în sine, necondiționatul, rămân dincolo de puterea de cunoaștere a omului și de simțurile sale.

Ceea ce urmărește Hegel să facă este să rezolve această problemă crucială pentru cunoașterea umană prin intermediul ideii creștine de Spirit, provenită pe filiera greco-latină. În vederea aces-

tui lucru, el încearcă de elimine elementele dogmatice din ideea de Spirit Absolut și să o gândească din punct de vedere strict filosofic și rațional. Ideea de bază a lui Hegel era că, în această transformare și cunoaștere de sine a Spiritului, care dă naștere și susține în existență întreaga lume naturală și a obiectelor artizanale, omul însuși poate surprinde ceva din obiectivitatea spiritului absolut, din „ceea ce este în sine cu adevărat".

Întrucât omul este elementul prin care spiritul se transformă și se obiectivează pe sine, el este prins în mod necesar în mișcarea Spiritului și poate să devină conștient de logica internă a acestei deveniri continue a absolutului. Din acest punct de vedere, Spiritul pătrunde în om și este obiectivat prin faptele și produsele acestuia. Orice acțiune a omului și orice operă a sa este, de aceea, o expresie de sine a Spiritului universal într-o formă finită, limitată și unilaterală. De aceea, pentru a avea acces la Spiritul absolut, omul trebuie să depășească starea sa finită și să surprindă chiar legea de devenire a absolutului, mișcarea sa intimă, mersul său prin întreaga istorie a umanității.

Astfel, în măsura în care Spiritul este atât în om, cât și în afara omului, el este atât subiect, cât și substanță, iar adevărul său trebuie să includă *ambele* ipostaze[1]. Orice gândire care urmărește doar una dintre acestea este *unilaterală* și, ca atare, falsă. Numai gândirea care înglobează atât subiectivitatea, cât și substanța, atât omul cât și ființa, poate avea pretenția de a se ridica la nivelul cunoașterii absolute deoarece doar aceasta dă seamă de felul de a fi al Spiritului. După cum am văzut, încă din filosofia clasică grecească, *pneuma* era gândită ca un mediu care înglobează toată realitatea în sine și în afara căruia nu mai rămâne nimic. De aceea, prima preocupare a lui Hegel a fost aceea de a gândi *posibilitatea* prin care putem obține un astfel de concept al Spiritului atotcuprinzător.

Așa stând lucrurile, modul în care ideea sau conceptul absolut care este Spiritul se transformă pe sine prin intermediul omului constituie „nucleul dur" al metafizicii hegeliene. Prinderea într-o anumită logică a acestui drum al Spiritului prin istorie este cea care oferă omului posibilitatea de a depăși distincția dintre subiect și obiect, dintre lumea interioară și cea exterioară, pentru a ajunge la o cunoaștere absolută, necondiționată de natura sa subiectivă și finită. Astfel, nemaifiind izolat de ceea ce este cu adevărat, de realitatea absolută, omul poate obține cunoașterea concretă a lucrului în sine și pentru sine. Pe această cale, problema kantiană a lucrului în sine poate fi depășită fără ca argumentația lui Kant, în întregul său să fie respinsă. Din contră, filosofia kantiană, spune Hegel, este un moment necesar al evoluției spiritului absolut, însă ea nu constituie întregul adevăr, ci este doar o parte a adevărului. Pentru a ajunge la cunoașterea absolută, trebuie să adunăm toate adevărurile parțiale laolaltă, lucru ce poate fi făcut doar printr-un „excurs" foarte lung și solicitant din punct de vedere intelectual prin istoria filosofiei. Așadar omul, pentru a cunoaște Spiritul, trebuie să-i urmărească întreaga devenire istorică și să vadă ansamblul, nu să se mulțumească cu adevăruri parțiale, unilaterale și limitate.

3. Dialectica hegeliană sau mișcarea intimă a spiritului

Dialectica este o metodă de cercetare ce are o istorie foarte lungă în cadrul gândirii filosofice și este folosită în mai multe accepțiuni de-a lungul istoriei. Ea s-a format ca disciplină de sine stă-

1. „În concepția mea, care se va justifica numai prin expunerea sistemului însuși, totul revine la a înțelege și a exprima adevărul nu ca *substanță*, dar tot atât ca *subiect*" (G.W.F. Hegel, *Fenomenologia Spiritului* traducere de Virgil Bogdan, București, Editura IRI, 2000, p. 17).

tătoare încă de la Platon[1], pentru care este metoda filosofiei prin excelență, dar putem găsi urme timpurii ale gândirii dialectice și în fragmentele presocraticilor, în special la Heraclit, gânditor care, după cum am văzut, a constituit o sursă importantă de inspirație pentru Hegel. În perioada târzie a filosofiei grecești și în lumea romană, dialectica a constituit chiar o disciplină de învățământ de sine stătătoare, la concurență cu retorica, destinată să ofere învățăcelului instrumente pentru a putea gândi pe cont propriu ceea ce este adevărat.

Motivul ce a prilejuit nașterea acestei discipline filosofice, dar și prezența sa constantă în istoria filosofiei, a fost acela al nevoii de a ajunge la adevăr prin gândire într-un mod cât se poate de sigur și ferit de pericolul erorii. Așadar, scopul declarat al dialecticii încă de la începuturile sale grecești a fost acela de a asigura corectitudinea și coerența gândirii, prin încercarea de a pătrunde adevărul pas cu pas. De aceea, ea nu este o simplă „grilă statică de corectare" a gândirii pe care o putem aplica pentru a vedea dacă un raționament este corect din punct de vedere formal, cum este logica aristotelică de exemplu. Din contră, ea implică o desfășurare a gândului în mai multe etape, un proces, o „mergere înainte" a gândirii pe calea adevărului.

Așa stând lucrurile, dialectica presupune confruntarea diverselor posibilități de răspuns, conflictul de idei, negația și respingerea. În cadrul dialecticii clasice, adevărul este construit pas cu pas, nu pur și simplu descoperit, el presupunea o mișcare a gândirii, trebuie să aibă o dinamică proprie. Aceasta este și ideea fundamentală din spatele dialecticii hegeliene. Ea nu oferă doar o „grilă de verificare" a adevărului, ci ţinteşte să dea seama de o înțelegere autentică a devenirii spiritului însuși prin care acesta se dezvoltă și se transformă de-a lungul istoriei gândirii.

Există însă și o diferență esențială între dialectica antică și cea hegeliană: în cazul celei din urmă efortul este acela de a îngloba *toate* posibilitățile de răspuns, *indiferent dacă sunt aparent contradictorii*. Pentru Hegel, nu putem da seama de adevărata natură a Spiritului decât dacă îl privim în toată desfășurarea sa istorică și decât dacă înglobăm chiar și ceea ce, la prima vedere, *nu* este spirit. Motivul pentru care lucrurile stau astfel este acela că, după cum am văzut, Spiritul este *mediul universal și sufletesc al existenței*. Cu alte cuvinte, nimic din ceea ce este, nu poate fi *complet* în afara Spiritului absolut, ci în el se poate zări într-o anumită măsură Spiritul. El poate oglindi mai mult sau mai puțin fidel absolutul, însă nu poate fi complet desprins de absolut.

Aici stă însă și forța explicativă a gândirii hegeliene: atunci când se găsește o modalitate de sinteză între contrarii, nimic nu poate rămâne „în afara sistemului", totul este „recuperat în ordinea sistemului", iar sistemul oferă o cunoaștere universală derivată dintr-un unic concept absolut – cel de Spirit. De aceea, gândirea hegeliană este ca un imens malaxor care transformă totul în Spirit, iar pentru a înțelege acest mecanism, trebuie să punem în lumină momentele care constituie „metabolismul al absolutului" ce face ca orice să fie înglobat și contaminat de spiritualitate.

---

1. La Platon, definirea şi folosirea dialecticii apare în special în dialogurile de maturitate, numite şi „dialoguri logice". Acolo dialectica este privită ca metoda de a obţine o definiţie cu ajutorul confruntării de idei prin intermediul dialogului. Întregul mecanism dialectic presupunea o serie de dihotomii prin intermediul cărora se putea ajunge la adevăr în mod treptat, interlocutorii oprindu-se şi dezbătând fiecare determinaţie pe care o dădeau conceptului urmărit. O altă trăsătură a acestei dialectici platoniciene, care se va păstra şi în dialectica hegeliană, după cum vom vedea, este aceea că se pleacă de la determinaţii abstracte pentru a se ajunge, în final, la unele concrete. (*v.* Platon, *Opere vol. VI,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989 – în special dialogul *Sofistul*).

a. Momentele ideii de Spirit Absolut

Hegel vorbește despre momentele ideii sau conceptului de Spirit în majoritatea scrierilor sale, însă în special în cele de logică[1]. Pentru el, această disciplină filosofică este chiar „știința *Ideii pure*, adică a Ideii în elementul abstract al *gândirii*"[2]. În cadrul acesteia, toate determinațiile Ideii sunt puse în contextul conceptelor și categoriilor logicii tradiționale și explicate astfel în modul cel mai riguros posibil. Cu toate acestea, după Hegel, însăși Ideea de Spirit este ca atare inefabilă, ea nu poate fi cuprinsă în totalitate de gândire, ci doar aproximată în limbajul nostru limitat. De aceea, momentele mișcării Spiritului vor avea diverse ipostaze în diferitele contexte ale gândirii hegeliene, ele exprimând același lucru simplu, unitar și inefabil care este Absolutul în multiplicitatea lui de manifestări fenomenale. Ceea ce rămâne însă constant și esențial pentru dialectica hegeliană este aceea că ea are loc întotdeauna în trei pași, care au ca motor intern ceea ce unii dintre exegeții hegelieni numesc „negativitate absolută"[3] – anume faptul că Spiritul înaintează prin înglobarea în sine a ceea ce *nu* este, a diferitului. Altfel spus, pentru a se cunoaște pe sine, Spiritul trebuie să se miște în direcția a ceea ce *nu este,* trebuie să se înstrăineze față de sine.

De aceea, momentul de pornire în dialectica hegeliană este cel al „în sinelui", al *abstractului*, al *universalului* sau al *exteriorului* față de Spirit. Ceea ce este privit ca „în sine" este ființa, ceea ce este exterior conștiinței și formează obiectul de primă instanță al acesteia. Ceea ce este „în sine" este ceea ce vedem ca fiind de sine stătător în afara noastră, lucrul în general, aparent opus complet Spiritului. Dacă suntem însă puși să explicăm acest lucru și să spunem ce este el mai exact, ajungem să ne încurcăm deoarece primul moment al mersului Spiritului este, după Hegel, întotdeauna *abstract și nedeterminat*. Când lucrul este privit „în sine", el nu ne comunică nimic, este privit ca un obiect pur, separat de conștiință. Spre exemplu, atunci când ne întâlnim pentru prima oară cu o persoană necunoscută. Dacă o vedem înainte de întâlnire întâmplător pe stradă, trecând pe lângă noi, nu putem spune decât că este o persoană, un om la modul generic, însă nu dăm atenție detaliilor, nu apucăm să îl cunoaștem. În acest mod suntem conștienți zilnic că pe lângă noi trec sute de persoane, însă nu stăm să analizăm ce are fiecare specific. Ele ne rămân străine atâta timp cât sunt observate doar ca persoane în sine, abstracte, universale. Pentru a putea trece dincolo de această abstracție care este persoana pur și simplu, noi trebuie să ne explicităm trăsăturile acelui om cu care ne întâlnim pentru propria noastră conștiință, iar odată cu această reflexivitate, ajungem deja în cel de-al doilea pas al dialecticii spiritului.

Negația primului pas, al universalității pure, al abstractului, al „în sinelui" este momentul „pentru sine", momentul particularității, al specificității. În acest moment, noi începem să dăm determinații acelui obiect pe care îl privim, dar aceste determinații sunt pur subiective. În cadrul acestui pas, se ia în considerare lucrul ca fenomen ce apare în conștiința noastră, ca pură apariție în fața conștiinței. „Obiectivitatea" lui dispare și rămâne doar un „subiect de gândire" al conștiinței. Astfel, noi ne facem *„o idee"* despre lucru, el se particularizează pentru noi, însă nu devine concret. Cunoașterea noastră este doar subiectivă și nu este confruntată cu „realitatea obiectivă" a lucrului.

---

1. G.W.F. Hegel, Știința Logicii, traducere de D.D. Roșca, București, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1966; Hegel, G.W.F., *Enciclopedia ştiinţelor filosofice. Logica*, traducere de D.D. Roşca, Virgil Bogdan, Constantin Floru şi Radu Stoichiţă, Bucureşti, Humanitas, 1995.

2. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia ştiinţelor filosofice. Logica*, *ed. cit.*, p. 57.

3. „Determinaţiile conceptului sunt, de asemenea, momente în desfăşurarea negaţiei absolute" (B. Bowman, *Hegel and the Metaphysics of Absolute Negativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 55.

Spre exemplu, dacă ar fi să luăm în considerare același caz al întâlnirii unui străin pe stradă ca mai sus, după simpla constatare abstractă a existenței persoanei din fața noastră, noi începem să conștientizăm anumite lucruri despre el, ne formăm o anumită opinie – este o persoană plăcută, tânără, serioasă judecând după modul în care este îmbrăcat, cu o situație financiară medie, etc. Aceste determinații care formează „prima impresie" este ceea ce Hegel numește „apariția lucrului pentru sine". Și este o formă de cunoaștere, una chiar utilă și în care ne putem perfecționa, însă nu este în totalitate sigură. Prima impresie nu constituie nici pe departe o cunoaștere riguroasă, ci este doar începutul (necesar) al unei asemenea cunoașteri.

Cu alte cuvinte, procesul de cunoaștere începe întotdeauna, mai întâi cu o primă sesizare nedeterminată a lucrului, căreia îi urmează o impresie (părere, ipoteză, etc.), dar nu trebuie niciodată să rămânem la acest nivel subiectiv și „părelnic". Ipoteza trebuie legitimată, trebuie confruntată cu lucrul „în sine", cu ceea ce este în realitate lucrul. După cum putem vedea, ceea ce urmează momentului „pentru sine" provine din conștientizarea faptului că ceea ce există în conștiința noastră poate să nu fie totul, cu o nevoie de a confrunta părerea subiectivă cu obiectul la care ne referim. Așadar, avem de-a face tot cu o negație, cu o confruntare. De această dată însă, observăm că ne întoarcem din nou la un „în sine" cu care confruntăm părerea noastră subiectivă.

De aceea, momentul al treilea al dialecticii hegeliene este unul al *sintezei* celor două momente anterioare, în încercarea de a concilia părerea noastră cu felul de a fi al lucrului însuși. În cadrul acestuia are loc o întoarcere a conștiinței către exterior, însă exteriorul nu mai este abstractul și nedeterminatul despre care era vorba la primul pas, ci avem deja o „ipoteză de lucru" pe care urmează să o testăm, avem deja *o idee subiectiv*ă despre lucru care urmează să fie verificată pentru a vedea dacă este într-adevă*r corect*ă. Așadar, această întoarcere la lucru nu este o abstractizare, ci o concretizare, o încercare de adeverire a impresiei noastre de primă instanță. Revenind la exemplul deja dat, corespondentul acestui pas ar fi deschiderea noastră către respectiva persoană pentru a verifica dacă „prima impresie" este corectă, ar fi dialogul deschis cu el și încercarea de cunoaștere a omului din spatele aparențelor. Dar, din punct de vedere filosofic, ceea ce se află „în spatele aparențelor" este esența în sensul său concret de această dată. Nu este vorba despre o esență abstractă și generică, ci despre o esență concretă, individuală, a *acelui om* cu care vorbim.

Astfel, noi ajungem prin dialectica spiritului de la străinul care trece pe lângă noi și despre care observăm doar că este o persoană, la un eventual prieten apropiat cu care ne petrecem timpul în mod plăcut. Acest drum al cunoașterii este, în esență, și drumul de cunoaștere al Spiritului absolut prin istorie. Diferența este că, de această dată, nu mai este vorba despre întâlnirea a două spirite finite, ci este vorba despre întâlnirea omului cu absolutul, cu infinitul, cu ceea ce este originea și principiul întregii realități. Cu toate acestea, lucrurile nu se schimbă în ceea ce privește mișcarea dialectică. Omul cunoaște Spiritul absolut în aceleași etape în care cunoaște și un spirit finit, doar că natura relațiilor dintre cei doi termeni ai raportului se schimbă.

Așa cum, atunci când cunoaștem un prieten încercăm să îi cunoaștem istoria personală și evenimentele destinale ale vieții, la fel, și în cazul Spiritului, trebuie să încercăm să-i cunoaștem întreaga istorie și manifestare, întregul șir de evenimente și momente care i-au configurat traiectoria prin lume. Acești trei pași ai dialectici hegeliene pot fi reluați potențial la infinit în măsura în care Spiritul Absolut își continuă drumul prin lume. Ceea ce trebuie să știm este, însă, istoria de până în momentul nostru și logica acestei mișcări, adică dialectica. Odată ajunși la această

cunoaștere, putem prevedea următorii pași ai Spiritului, la fel cum putem prevedea reacțiile prietenilor noștri cei mai apropiați. Așa cum, după ce ne-am împrietenit bine cu o persoană, cursul vieții noastre continuă „în același sens" cât timp rămânem prieteni, la fel se întâmplă și în relația omului cu Spiritul Absolut. Când ajungi să cuprinzi cu privirea întreaga istorie a Spiritului de până în momentul existenței tale individuale, ceea ce urmează este deja predefinit într-un anume sens deoarece, la fel ca și în cazul prietenului, Spiritul Absolut și se destăinuie, fără a mai fi nevoie de eforturi suplimentare de cunoaștere din partea noastră. Acesta este momentul în care, după Hegel, noi obținem acces la cunoașterea absolută și la „lucrul în sine". În măsura în care noi concepem Spiritul „în sine și pentru sine", ca o sinteză între ceea ce este obiectiv și ceea ce este subiectiv, putem spune că am obținut o cunoaștere a ceea ce este cu adevărat existent, a realității. Astfel, criza kantiană a lucrului în sine este depășită.

b. Istorie, evoluție și ciclicitate. Elemente esențiale ale gândirii dialectice hegeliene

Pornind de la ideea dialecticii gândite ca proces necesar de devenire a Spiritului Absolut, putem indica cu ușurință elementele de noutate pe care dialectica hegeliană le-a introdus în cercetarea filosofică. Gândul fundamental care se referă la caracterul organic al Spiritului Absolut, conceput totodată ca subiect și substanță, dar și la devenirea istorică a acestuia în ritmul dialecticii trifazice despre care tocmai am vorbit introduce trei caracteristici extrem de importante în istoria gândirii filosofice în genere: istoricitatea cunoașterii, evoluționismul și caracterul ciclic sau, cum l-am putea numi astăzi, hermeneutic.

Până la Hegel, filosofii, au gândit temeiul lumii, ființa, pe modelul substanței nepieritoare și neschimbătoare și nu au acordat atenție istoricității esențiale a acesteia. De aceea, cunoașterea era văzută ca un proces al prezentului prin excelență, care poate fi gândit independent de istorie și de epoca istorică a celui ce cunoaște. Ființa fiind unică și neschimbătoare, cunoașterea acesteia de către individ avea un caracter uniform, indiferent de momentul istoric în care avea loc. Astfel, s-a produs o ruptură între desfășurarea istorică a evenimentelor și cunoașterea științific-filosofică.

Odată cu Hegel însă lucrurile se schimbă, iar timpul însuși este gândit ca fiind însuși conceptul spiritului ființând în fapt[1]. Astfel, istoria devine esențială pentru cunoașterea filosofică a absolutului în măsura în care „istoria universală nu este altceva decât dezvoltarea conceptului de libertate [a Spiritului]"[2]. Cu alte cuvinte, nu mai putem gândi procesul de cunoaștere ca fiind separat de istorie și de tradiție. Din contră, cunoașterea este o cunoaștere esențialmente istorică, ea este cunoaștere în cadrul istoriei și referitoare la istorie. Gândit în calitate de organism viu, Spiritul are nevoie de istorie pentru a ajunge la cunoașterea de sine și pentru a se desfășura, în aceeași măsură în care și omul, ca spirit finit, are nevoie de timp pentru a ajunge la maturitate. Mai mult decât atât, chiar gândirea însăși, ca desfășurare logică a conceptului de Spirit Absolut este un proces ce are la bază temporalitatea și care nu se poate maturiza decât în timp. Așadar, odată cu Hegel, ființa însăși a omului și a lumii este definită prin conceptul de timp.

Dar, pentru că, prin istorie, Spiritul pleacă într-o odisee a cunoașterii de sine, în cadrul căreia

---

1. „În ceea ce privește timpul, (...) el este conceptul însuși ființând-în-fapt"
(G.W.F. Hegel, *Fenomenologia spiritului, ed. cit.*, p. 33).

2. G.W.F. Hegel, *Prelegeri de filosofie a istoriei,* traducere de Petru Drăghici şi Radu Stoichiţă, Bucureşti, Humanitas, 1997, p. 417.

ajunge la maturitatea propriului său concept, întreaga istorie trebuie gândită ca un proces evolutiv[1]. Drept urmare, cea de-a doua caracteristică specifică dialecticii hegeliene este aceea a evoluționismului. Sensul istoriei este, pentru Hegel, unul esențialmente progresiv. Spiritul absolut, în drumul său prin istorie, pleacă de la un concept abstract și nedeterminat pentru ca, la fiecare pas, să-și găsească determinații din ce în ce mai concrete. Acesta se cunoaște pe sine din ce în ce mai fidel și își desfășoară conceptul din ce în ce mai detaliat pe măsură ce istoria curge. Ca un organism viu, Spiritul absolut de maturizează și se dezvoltă pe sine în mod necesar de-a lungul istoriei.

Nu trebuie însă să uităm faptul că, în toată istoria, această maturizare și explicitare are în vedere *un singur concept fundamental* – Spiritul. Cu alte cuvinte, tot mersul istoriei se configurează în jurul unei unice axe, ca un proces de interpretare prin care Spiritul ajunge la propriul său concept concret, iar omul poate întrezări Spiritul însuși. Așadar, mersul istoriei are forma unei spirale ascendente, în cadrul căreia Spiritul absolut este axa centrală, în jurul căreia se configurează diverse „momente ale spiritului" care sunt, totodată, moduri diferite și necesare de cunoaștere ale acestuia. Altfel spus, putem vedea această istorie a lumii ca o serie de interpretări și reinterpretări ale unuia și aceluiași gând. Dialectica hegeliană este, în mod esențial un fel de hermeneutică metafizică prin care ideea absolută se înțelege pe sine.

Așa stând lucrurile, istoricitatea, evoluționismul și ciclicitatea (sau hermeneutica) sunt trăsăturile fundamentale ale metafizicii hegeliene care descriu odiseea Spiritului absolut prin istorie în căutarea cunoașterii de sine. Nu trebuie însă să uităm că motorul acestei deveniri este chiar individul, spiritul finit, cel care preia Spiritul absolut și îl metamorfozează prin puterile sufletului său individual. În această ipostază, omul este principiul devenirii Spiritului, chiar și când acesta își urmărește propriile sale scopuri personale și dă atenție doar propriilor dorințe egoiste. Acest paradox este explicat de Hegel prin conceptul de *viclenie a spiritului*, pe care trebuie să-l punem mai bine în lumină pentru a înțelege mecanismul dialectic ce descrie întreaga metafizică hegeliană.

c. Viclenia spiritului

Ajunși în acest context, trebuie să atragem atenția asupra faptului că asemănarea pe care am făcut-o între cunoașterea dintre doi oameni și mersul dialectic al Spiritului are limitele ei, ca orice comparație, de altfel. În măsura în care spiritele finite rămân cel mai adesea la nivel strict subiectiv, nu le putem aplica punct cu punct la dialectica hegeliană a absolutului. În cazul Spiritului absolut, care constituie întreaga realitate umană și non-umană totodată, noi nu ne mai lovim de arbitrar sau de bunul plac personal, ca în cazul spiritului finit. În măsura în care spiritul infinit este atât în noi, cât și în afara noastră, el ajunge să se cunoască pe sine prin intermediul eforturilor noastre individuale de cunoaștere și se interpretează pe sine cu ajutorul interpretărilor pe care noi înșine i le oferim.

Cu alte cuvinte, nu avem de-a face cu o întâlnire între două entități distincte, ci aceeași entitate care este Spiritul absolut se înstrăinează față de sine, iese din închiderea în sine care este Ideea Abstractă, și se concretizează prin intermediul gândurilor oamenilor. De aceea, cunoașterea mersului Spiritului prin istorie seamănă mai mult cu o cunoaștere de sine, decât cu o cunoaștere a altuia, deoarece el este totodată subiectul și substanța absolută, obiect al cunoașterii și subiect cunoscător. Cu alte cuvinte, Spiritul absolut se înstrăinează de sine tocmai pentru a se avea ca

1. „Că istoria universală este acest proces evolutiv şi adevărata devenire a spiritului în spectacolul schimbător al întâmplărilor ei, aceasta este adevărata *teodicee*" (*Ibidem*).

„obiect al cunoașterii". Prin urmare, are loc o explicitare de sine a Spiritului prin intermediul eforturilor de cunoaștere, practice și productive ale omului. Astfel, prin tot ceea ce gândește, face sau produce, omul „obiectivează" Spiritul. La capătul acestui periplu, Spiritul se regăsește pe sine prelucrat și concretizat în operele de artă și de cultură, în acțiunile etice și în actele de gândire ale omului.

Așa stând lucrurile, el are nevoie de om pentru a se cunoaște pe sine în mersul său prin istorie, iar omul nu este nimic altceva decât o unealtă în mâinile Spiritului care, în urma acestui proces, poate străbate cu privirea minții ceva din lumea lucrului în sine. Chiar și când își urmează interesele personale, omul nu face nimic altceva decât să participe la această aventură de devenire a Spiritului absolut. Această iluzie a „urmăririi propriilor interese" este ceea ce Hegel numește *viclenia spiritului*. Ea este motorul care face ca istoria să se miște într-o direcție evolutivă care respectă dialectica metafizică în trei pași pe care tocmai am expus-o și care face ca toți oamenii, în mod inconștient și câteodată chiar împotriva voinței lor, să participe activ la viața Spiritului însuși.

De aceea, în scrierile hegeliene, Spiritul absolut este asemănat adesea cu un fluviu imens care curge prin ținuturi de câmpie foarte încet și netulburat, dar care cuprinde în sine un număr foarte mare de izvoare care dau naștere unor curente contrarii violente. Toate acestea, chiar dacă se află în concurență unele cu altele și adoptă direcții diferite, alimentează mersul lin al fluviului și contribuie la aparența calmă a acestuia. În același mod, și mersul Spiritului absolut prin istoria omenirii este caracterizată de o devenire foarte calmă și lentă. Mii de ani îi sunt necesari câteodată Spiritului pentru a trece de la o etapă a cunoașterii de sine la alta. Dar mersul acestuia este asigurat tocmai de tendințele contrarii ale oamenilor și de interesele lor personale și mărunte, de dorințele și pasiunile lor, care ajung să se anuleze reciproc în vasta devenire spirituală a omenirii și, în final, să participe toate la direcția generală de devenire spirituală.

În cadrul acestui lung drum spre cunoașterea de sine a spiritului absolut, arta, religia și filosofia – sau, mai exact, gândirea în genere – sunt cele trei mari forme de obiectivare ale ideii de spirit, prin care el se dezvăluie conștiinței individuale umane. Cu alte cuvinte, omul poate lua parte la devenirea spiritului și se poate împărtăși din cunoașterea acestuia fie ca artist, fie ca practicant al unei religii – sau al unui cod etic de comportament în genere –, fie ca gânditor sau om de știință. Aceste trei domenii sunt, totodată, și marile discipline ale sistemului de gândire hegelian. De aceea, ele trebuie analizate mai atent pentru a putea pune în lumină relațiile dintre ele, precum și modul fiecăreia de a reflecta conceptul de Spirit absolut. Numai astfel putem da seama de locul de frunte dedicat de Hegel filosofiei artei în cadrul sistemului său metafizic, ca modalitate originară de revelare de sine a Spiritului pentru conștiința umană.

4. Artă, religie şi filosofie. Locul artei în sistemul hegelian

Ca forme de revelare de sine a Spiritului absolut, cele trei moduri pe care le-am enunțat deja trebuie gândite într-o relație reciprocă de formă dialectică. Cu alte cuvinte, ele corespund celor trei momente ale mișcării intime a Spiritului prin istorie. De aceea, arta, religia și filosofia sunt într-o relație strânsă de interdependență. În același timp însă, ele revelează Ideea Absolută sufletului omenesc pe diverse nivele de acestuia. Tocmai de aceea, ele pot coexista în același om și, într-un anumit fel, pentru a se ridica la cunoaștere infinită, individul *trebuie să parcurgă toate aceste discipline* pentru ca, astfel, întreg sufletul său să fie antrenat în cunoașterea absolutului. Chiar dacă

Spiritul se revelează pe sine în forma cea mai pură în domeniul gândirii libere, sau mai exact al filosofiei, pentru a ajunge la cunoașterea adevărată omul trebuie să treacă și prin celelalte stadii, cel al artei și al religiei sau al eticii în genere. Așadar, ca sistem al revelării Ideii pentru conștiința umană, aceste trei discipline sunt toate necesare și nu pot fi ocolite nicicum.

Motivul pentru care lucrurile stau astfel este acela că, după cum am văzut, Spiritul gândit ca inspirație cuprinde sufletul omenesc în moduri diferite atunci când este procesat de facultăți diferite. Spre exemplu, religia este forma pe care o ia Spiritul absolut atunci când i se înfățișează *imaginației* umane, pe când arta este forma pe care o ia atunci când se înfățișează *sensibilității* iar filosofia este forma Spiritului prelucrat la nivelul *gândirii pure*. Așadar, aceste discipline sunt derivate în mod sistematic din cele trei facultăți ale sufletului omenesc – *sensibilitate, imaginație și gândire.* Tocmai de aceea, în măsura în care sufletul este un ansamblu organic, și aceste trei discipline trebuie să comunice între ele și să își poată servi reciproc drept „punct de plecare" sau „temei". Cu alte cuvinte, ele conlucrează pentru a oferi omului o cunoaștere completă a Spiritului, în toate ipostazele sale – *obiect exterior, reprezentare și gând pur*.

Așadar, în acest ansamblu modurilor revelării de sine a Spiritului Absolut, arta se află pe o poziție originară și este privită de Hegel ca fiind „cea dintâi autosatisfacere nemijlocită a Spiritului absolut"[1]. De aceea, drumul Spiritului absolut spre cunoașterea de sine prin intermediul omului începe cu arta. Ea este Spiritul obiectivat care se prezintă pe sine simțurilor omului pentru ca, astfel, să-i intre în conștiință. „Arta înfățișează pentru conștiință adevărul în forma plăsmuirii sensibile, și anume a unei plăsmuiri sensibile care în însăși această apariție a sa posedă un înțeles mai înalt și o semnificație mai adâncă, fără să caute totuși, cu ajutorul mediului sensibil, să facă sesizabil spiritul ca atare, adică în universalitatea lui"[2]. Din această cauză, arta este modul în care Spiritul absolut se arată ca altceva, ca un obiect exterior, neînsuflețit, produs de către om în stare de inspirație. Avem așadar de a face cu primul moment al dialecticii hegeliene, cu momentul „în sinelui", care oferă existență concretă spiritului în lumea obiectelor produse de om. Acest moment, însă, trimite dincolo de el, către o reprezentare „pentru sine" a Spiritului, către o explicitare în propria noastră conștiință a acestuia. Opera de artă însăși se cere interpretată și reprezentată în domeniul imaginației. De aceea, sensibilitatea noastră hrănește imaginația și, în mod natural, trimite către următoarea formă de revelare a Spiritului care este religia.

Aceasta, spune Hegel, este „primul domeniu care depășește împărăția artei"[3]. În cadrul reprezentărilor religioase despre Spirit, „absolutul e transferat din obiectivitatea artei în interioritatea subiectului, fiind dat acum pentru reprezentare în mod subiectiv, astfel încât inima și sufletul, și în general subiectivitatea interioară, devin moment principal"[4]. De aceea, putem spune că, într-un anumit fel, *religia este arta explicitată în cadrul conștiinței umane*. Acesta este, după Hegel, și motivul pentru care arta și religia s-au dezvoltat împreună la începuturile civilizației umane. Ele se susțineau reciproc ca două fețe ale unei singure monede: arta oferea miturilor și pildelor religioase un suport concret, adică o formă sensibilă, pe când religia oferea artei sens, explicitare pentru conștiință. Astfel, cele două lucrează împreună pentru a trezi în sufletul omului un „sen-

1. G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol. I, traducere de D.D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1966, p. 110.

2. *Ibidem,* p. 109.

3. *Ibidem,* p. 111.

4. *Ibidem*.

timent al absolutului" și o „reprezentare a spiritului". Acestea sunt izvoarele a ceea ce numește Hegel „devoțiunea interiorului".

Așadar, prin religie, ceea ce este reprezentat obiectiv ca artă, pătrunde în sufletul omenesc și îi oferă acestuia sentimentul că se află într-o comuniune cu Spiritul Absolut, că îl poate înțelege și că îl poate cunoaște. Acest sentiment al comuniunii ia naștere prin faptul că „subiectul lasă să pătrundă în suflet tocmai ceea ce arta reprezintă ca obiectiv, identificându-se cu acesta în așa fel că această prezență *interioară* în reprezentare și în intimitatea sentimentului devine elementul esențial pentru existența absolutului"[1]. Cu alte cuvinte, nu este suficient ca Spiritul să se exprime în mod exterior, prin artă, ci el trebuie să cucerească și sufletul omului. El nu trebuie să fie doar „în sine" expus într-un obiect exterior, ci trebuie să se expliciteze și „pentru sinele" omului. Așadar, *arta* este doar o latură esențială a religiei. Cealaltă latură este însă gândirea, care vine să clarifice conceptul Spiritului absolut și să îl purifice de elemente sensibile sau subiective.

Așa stând lucrurile, în filosofie, concepută ca gândire liberă, nesupusă dogmelor, expresia de sine a Spiritului își găsește împlinirea ca *gândire ce se gândește pe sine.* În această ipostază, gândirea purifică reprezentările și intuițiile despre Spirit, astfel încât în ele să nu se mai găsească elemente străine. Drept urmar, filosofia nu este, pentru Hegel, o disciplină complet separată de cele două pe care le-am menționat până acum. Din contră, ea se raportează în eforturile sale de revelare a Spiritului atât la artă, cât și la religie.

În primul rând, filosofia se raportează la artă luând plăsmuirile acesteia și încercând să le purifice de elemente sensibile, astfel încât ele rămân gânduri pure. Acest lucru se întâmplă de fiecare dată când dorim să interpretăm filosofic o operă de artă pentru a pătrunde cu mintea ideea sau conceptul ce se află în spatele ei. Așadar, prin gândire noi extragem „esențialul" din opera de artă și îl expunem ca pe un gând în dezvoltarea sa istorică și dialectică, iar acesta este domeniul a ceea ce Hegel numește *filosofia artei.*

Pe de altă parte însă, filosofia se raportează și la religie, în măsura în care are nevoie de subiectivitatea pe care aceasta o întruchipează. Gândirea, oricât de pură ar fi, trebuie și ea însoțită de un sentiment pentru a fi considerată adevărată, iar acest sentiment este acela al *certitudinii* care însoțește orice argumentație și demonstrație rațională. Așadar, după cum vedem filosofia nu este gândită de Hegel ca o disciplină pur obiectivă, ci ea este sinteza dintre artă și religie, dintre obiectivitate și subiectivitate, între intuiția sensibilă și certitudinea interioară.

În această calitate de sinteză, filosofia vine să împlinească mișcarea dialectică hegeliană a manifestării Spiritului și leagă într-un sistem coerent toate cele trei discipline. De aceea, filosofia artei devine acea disciplină care ține de gândirea liberă și care aplică forma pură a gândirii, adică conceptul de Spirit absolut, la artă. În cadrul filosofiei, arta își dezvăluie pentru gândire adevărata menire, care este aceea de revelare a ideii Spiritului. Așa stând lucrurile, această disciplină va avea caracteristicile generale ale dialecticii hegeliene: *ea va fi o disciplină care arată evoluția istorică și dialectică a artei în ceea ce privește manifestarea spiritului în obiecte produse de către om.*

Vede astfel că ceea ce înțelege Hegel prin filosofia artei este un fel de istorie a artei care cuprinde mai multe cicluri de evoluție dialectică și care produce obiecte ce pot revela din ce în ce mai fidel Spiritul pentru sensibilitatea umană în genere. Așadar, în inima filosofiei artei stă conceptul de Spirit care, de-a lungul istoriei, inspiră artiștii să facă opere de artă ce îl reprezintă din ce în ce mai fidel. Cu alte cuvinte, arta este caracterizată în mod necesar de evoluție, de un efort de a

1. *Ibidem.*

exprima din ce în ce mai bine ceea ce nu poate fi exprimat niciodată până la capăt. De aceea, istoria artei este pentru filosoful german un sistem coerent în sine care se raportează permanent la conceptul de Spirit.

Cu acestea însă, am spus ce este filosofia și ce este istoria artei, însă nu am apucat să spunem nimic despre *conceptul de artă* însuși, care este cel ce însuflețește această disciplină sistematică hegeliană. După cum ne putem aștepta, *conceptul de artă*, ca domeniu de revelare de sine a spiritului, este o oglindire a acestui concept în domeniul sensibilului. Așadar, ceea ce ne rămâne de făcut pentru a putea da seama de întreaga concepție privitoare de filosofia artei la Hegel este să indicăm determinațiile acestui concept de artă și să le punem în legătură cu dialectica exprimată mai devreme.

5. Conceptul artei la Hegel şi determinaţiile acestuia

Primul lucru pe care îl putem observa despre modul în care Hegel gândește filosofia artei este acela că ea nu este o disciplină de sine stătătoare și nu își are principiul în sine. Cu alte cuvinte, filosofia artei nu are șansa de a-și defini propriile concepte fundamentale, ci preia din logică atât metoda de lucru, cât și axiomele sau ideile sale de bază. Așadar, ea pleacă de la mișcarea dialectică a Spiritului absolut prin istorie și încearcă să surprindă modul în care o astfel de mișcare a influențat arta și curentele artistice în genere. Cu alte cuvinte, conceptul artei este luat în considerare ca un fel de lemă, ca o propoziție preliminară care ușurează demonstrația și al cărei adevăr îl găsim abia la sfârșit[1].

De aceea, arta la Hegel are un rol dublu. Pe de o parte, ea este punct de pornire axiomatic al cercetării, pe de altă parte, ea este rezultatul final al acesteia. Conceptul său nu trebuie demonstrat înainte, ci își dobândește legitimitatea și demonstrația abia la sfârșitul demersului, atunci când se arată că întreaga istorie a artei cu toate curentele sale și teoriile sale se supune conceptului pe care noi l-am împrumutat din filosofie și pe care l-am presupus ca adevărat la început. Așadar, raționamentul hegelian ia forma unui raționament de tip matematic sau geometric, în care noi presupunem ceea ce urmează să demonstrăm tocmai pentru a dovedi valabilitatea sa.

Acest concept al artei, pe care Hegel îl preia din filosofie are trei determinații principale, fiecare dintre ele corespunzând unui moment al mișcării dialectice ce se cere explicitat și interpretat atât autonom, cât și în relație cu celelalte – *opera de artă: a) este înfăptuită prin activitatea omului și nu este un produs al naturii; b) ea este făcută în mod esențial pentru om și pentru simțurile acestuia; c) are un scop în sine*[2]. Pentru a da seama de acest concept, trebuie să desfășurăm fiecare dintre cele trei determinații și să le punem în legătură cu momentele dialecticii hegeliene. Astfel, probăm sistematicitatea acestui gând despre artă ca expresie de sine a spiritului deoarece, având același „ritm interior", același metabolism, arta devine o latură necesară a mersului Spiritului prin istorie și nu mai este doar un fenomen subiectiv și arbitrar, care stă la bunul plac al diverșilor indivizi.

a. Opera de artă ca înfăptuire a omului

Ca produs omenesc, opera de artă se distinge de alte ființări deoarece este o „producere *conștientă*

1. „Nu ne rămâne altceva de făcut decât să primim conceptul artei în chip oarecum lematic, ceea ce e cazul în toate ştiinţele filosofice particulare, când ele trebuie să fie considerate izolat" (*Ibidem,* p. 30).

2. *Ibidem,* p. 31.

a ceva exterior"[1], care astfel devine un obiect de sine stătător, autonom. Această primă latură exterioară a artei implică un meșteșug, o pricepere, o tehnică prin care o idee dobândită de artist prin inspirație din partea Spiritului, se poate obiectiva într-un obiect artistic. Așadar, arta, în acest prim moment al ei, poate fi învățată și chiar trebuie învățată precum o „disciplină de manual". Orice artist are nevoie, printre altele, și de o cunoaștere de ordin tehnic privitoare la procedeele specifice artei sale, astfel încât să fie capabil să *transpună în operă* în mod cât mai adecvat ideea. O astfel de cunoaștere, însă, nu poate întruchipa decât ceea ce arta este în sine, ceea ce poate fi pre-dat și ex-pus spre a fi înțeles de către om, ceea ce este formal. Cu alte cuvinte, noi putem învăța o serie de procedee artistice și reguli de compoziție, însă ele nu ne vor oferi deloc o definiție completă și operațională a artei, ci avem nevoie de mai mult – de idee, de inspirație, de geniu.

Așa stând lucrurile, deși tehnica și regulile formale sunt un moment foarte important în definiția artei și a artistului, ele nu epuizează întreaga problemă. Arta este ceva mai mult decât pura producere de obiecte, ea implică și anumite elemente ce nu pot fi predate în mod exterior. Cu alte cuvinte, „producția artistică nu este o activitate formală desfășurată conform unor prescripții precise, date, ci, ca activitate spirituală, ea trebuie să elaboreze din sine însăși și să înfățișeze înaintea intuiției spirituale cu totul alt conținut mai bogat și forme individuale mai cuprinzătoare"[2]. Opera de artă, pe lângă caracterul de produs, trebuie să fie și un produs al unui individ anume înzestrat pentru aceasta – adică o *operă de geniu.*

În această calitate, arta ca produs al geniului este o artă în care accentul cade pe interioritatea artistului, pe capacitățile sale sufletești și pe puterea acestuia de a „prinde" cu ajutorul minții inspirația spiritului sau, după o expresia a lui Maurice-Merleau Ponty, *inspirația ființei*. O astfel de determinație a artei implică și capacitatea de a prelucra ceea ce Spiritul absolut a revelat *pentru artist*, ca spirit finit. În vederea acestui lucru, artistul trebuie „să lase să lucreze pur și simplu ceea ce el are particular în sine ca o specifică forță a naturii"[3]. Cu alte cuvinte, artistul înzestrat cu talent și geniu[4] devine un *mediu de expresie* al Spiritului, ridicându-se astfel deasupra regulilor și prescripțiilor abstracte și creând în conformitate cu regulile dialectice ale spiritului însuși.

Așa stând lucrurile, Hegel atrage atenția asupra faptului că nici această determinație a artei nu este obiectiv valabilă, ci rămâne unilaterală în măsura în care artistul este gândit *doar ca geniu*, iar activitatea sa este privită ca un fel de extaz perpetuu în care conștiința individuală nu are nici un fel de rol determinat. Așadar, „trebuie să reținem ca esențial doar faptul că, deși talentul și geniul artistului conțin în ele un moment natural, acesta are nevoie totuși să fie cultivat în esență prin cugetare, prin reflexie asupra producției sale, precum are nevoie și de exercițiu și de îndemânare în producere"[5]. Cu alte cuvinte, artistul trebuie să-și educe și cultive talentul pentru a deveni pe deplin conștient de *conținutul* operelor sale și de semnificația acestora – aceea de a transforma și obiectiva inspirația Spiritului într-un obiect produs cu ajutorul unei tehnici artistice.

Făcând sinteza acestor două momente – al artei ca produs al unei tehnici exterioare și al artei ca

1. *Ibidem,* p. 31.

2. *Ibidem,* p. 31.

3. *Ibidem*, p. 31.

4. Hegel face o distincţie fină între talent şi geniu. Talentul este gândit ca fiind capacitatea specifică de a produce, în timp ce geniul este capacitatea universală de a recepta ideile spiritului. Aşadar, talentul şi geniul merg împreună, cel din urmă fiind responsabil pentru „procesarea" ideii inspirate, în timp ce primul se referă la transpunerea ei într-o materie specifică. (*Cf.* G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, *ed. cit.*, p. 32-33).

5. *Ibidem,* p. 33.

un produs al geniului – obținem, în final determinația concretă a artei în acest prim pas, anume posibilitatea de a releva viața spirituală[1]. Cu alte cuvinte, *arta este un produs al omului înzestrat cu geniu și talent care, prin anumite tehnici de producție, obiectivează chiar viața Spiritului și o prezintă simțurilor celorlalți.* În această calitate a sa, arta este o expresie directă a Spiritului care lucrează prin artist. De aceea, ea este „ceva rațional, prin faptul că omul trebuie să facă din lumea interioară și exterioară obiect al conștiinței sale spirituale, obiect în care omul își recunoaște propriul eu"[2]. Așa stând lucrurile, arta ajută, într-un fel, la aducerea unei coerențe și a unei continuități între lumea subiectivă a artistului și lumea obiectivă. În măsura în care, privind opera de artă, recunoaștem în ea Spiritul, o idee, un element al vieții noastre interioare, ea leagă trăirile noastre individuale de realitate. Astfel, noi reușim, într-un anume fel, să spiritualizăm realitatea exterioară și, astfel, să ștergem unele dintre distincțiile ce separă subiectul de obiect.

b. Opera de artă ca obiect ce se adresează simțurilor omului

A doua mare determinație a operei de artă este caracterul sensibil al acesteia. Cu alte cuvinte, ea nu numai că este produsă de om, dar se adresează în genere sensibilității umane. De aceea, arta nu rămâne o chestiune strict personală a unui creator, ci strânge în jurul său o sumedenie de oameni, are public, se expune pe sine spre a fi văzută. Cu alte cuvinte, arta are în natura sa o latură a comuniunii cu sensibilitatea oamenilor, fapt ce o face esențială pentru existența omului în genere, nu doar pentru artist.

Primul mod în care arta se adresează sensibilității este prin „trezirea sentimentelor plăcute"[3]. Ea ne provoacă o anumită plăcere estetică, ne mișcă și ne produce emoții generice asociate cu starea de bine. Aceste emoții generice sunt, însă, nedeterminate și nereflectate și nu presupun o concepție articulată despre artă. Din contră, arta astfel concepută se adresează înzestrării noastre naturale în ceea ce privește sensibilitatea. De aceea, Hegel consideră această determinație a artei ca fiind una abstractă și superficială. Cei ce consumă artă doar pentru plăcerea estetică produsă sunt așa numiții „amatori de artă", cei care caută plăcerea estetică în calitate de „formă absolut goală a afecțiunii subiective"[4]. Cu alte cuvinte, ei nu încearcă să diferențieze și să definească riguros aceste sentimente, ci rămân doar la suprafața abstractă a lor, la plăcerea nedeterminată pe care o provoacă opera de artă prin farmecul și seducția sa.

O astfel de abordare a artei, spune Hegel, este unilaterală și insuficientă. Omul trebuie să reflecteze asupra sentimentelor sale și să le cultive, să determine mai exact felul de a fi al trăirilor născute în sufletele noastre de către artă. Aceasta se face printr-un fel de *simț estetic special*, care trebuie educat și cultivat și care este numit, în tradiția filosofică modernă, *gust*. Cel ce, în relația cu arta, își cultivă gustul și refuză să rămână la forma nedeterminată a purei plăceri estetice este cel pe care-l putem numi „omul de gust", care pe lângă faptul că se bucură de artă, și reflectează asupra ei, făcând judecăți estetice bazate de o experiență cât mai largă și cultivată în domeniu. Dar, după cum observă Hegel, gustul rămâne o determinare pur subiectivă a artei, iar judecata de

1. „O vietate a naturii este pieritoare, efemeră şi schimbătoare în înfăţişarea ei, în timp ce opera de artă se conservă, deşi nu simpla durată, ci faptul de a fi revelat viaţa spirituală este ceea ce constituie adevărata ei superioritate faţă de realitatea naturală" (*Ibidem*, p. 35).

2. *Ibidem,* p. 37.

3. *Ibidem*, p. 38.

4. *Ibidem,* p. 39.

gust este valabilă doar „pentru cel ce judecă", nu este universală și obiectivă. Așadar, în vederea a dobândirii unei cunoașteri autentice a artei ca obiect ce se adresează simțurilor, noi trebuie să depășim și acest moment și să căutăm modul obiectiv și concret în care arta în genere „vorbește pe limba simțurilor noastre".

Cu alte cuvinte, trebuie să depășim gustul nostru subiectiv în ceea ce privește arta și să ajungem *cunoscători de artă*. Aceasta implică recunoașterea în operă a ceva mai mult decât este opera însăși, a ceva universal, care se adresează tuturor oamenilor, indiferent de gusturile lor personale. Cu alte cuvinte, în opera de artă sensibilul trebuie văzut nu ca fiind nemijlocit sensibil, ci ca un „sensibil spiritualizat" care revelează spiritualul însuși în formă sensibilă[1]. De aceea, arta se poate adresa și celorlalte facultăți ale sufletului omenesc. În măsura în care ea oglindește Spiritul universal, poate fi procesată atât de către sensibilitate, cât și de imaginație și de intelect. Astfel, obținem un joc al facultăților de cunoaștere a omului prin intermediul căruia Spiritul poate fi obiectivat și transformat în ceva sensibil. Iar un rol foarte important în acest proces îl are imaginația artistică, motiv pentru care arta are, conform lui Hegel, foarte multe în comun cu religia.

Așadar, geniul constă tocmai în prinderea în imaginație a unui conținut spiritual universal, conținut care nu mai este susceptibil judecăților subiective și gustului individual. Un cunoscător de artă este omul care s-a ridicat de la nemijlocirea plăcerii estetice și a judecății subiective de gust la această intuire a ideii absolute în artă. Astfel, ceea ce este sensibil în artă devine doar un pretext pentru înfățișarea a ceea ce nu poate în genere fi înfățișat și a ceea ce este, prin sine, inefabil – adică a Spiritul însuși. Așadar, doar cel ce se ridică la acest nivel poate spune că a înțeles cu adevărat această a doua determinație principală a artei ca *obiect ce se adresează simțurilor întru revelarea unor conținuturi spirituale*.

Întrebarea care se pune acum însă este: La ce bună arta? Ce folos dobândim noi de pe urma revelării conținuturilor spirituale în opera de artă? Care este scopul ei? La toate aceste întrebări va răspunde analiza celei de-a treia determinații principale a artei, anume aceea că este făcută cu un scop determinat.

c. Arta ca obiect cu scop în sine

Spre deosebire de majoritatea gânditorilor vremii sale, Hegel consideră că producerea și contemplarea artei nu este o activitate complet dezinteresată, ci una care trebuie să aducă omului un anumit folos, care este gândit ca scop în sine, nu ca mijloc pentru un alt scop. Altfel spus, arta are în mod necesar un scop valabil în sine, dar acest scop nu trebuie confundat cu utilitatea, care nu este scop în sine, ci doar un mijloc pentru a atinge un scop străin.

Așa stând lucrurile, arta, prin faptul că face intuitivă viața Spiritului, se justifică prin sine și își dobândește pentru sine unul dintre cele mai de seamă scopuri – aceea de a deschide omului calea către cunoașterea absolută. Dar, ca și în cazul celorlalte determinații principale, acest scop nu este unul unilateral și fixat odată pentru totdeauna, ci urmează și el, asemenea întregii gândiri hegeliene, o mișcare dialectică ce pornește de la scopul cel mai abstract, extern și nedeterminat și evoluează către un scop concret, absolut și determinat.

---

1. „Căci aceste forme sensibile şi tonuri nu apar în artă numai pentru ele însele şi de dragul înfăţişării lor nemijlocite, ci cu scopul de a oferi, în această înfăţişare a lor, satisfacţie unor interese spirituale superioare, fiindcă ele au puterea de a trezi – din străfundurile conştiinţei – un acord şi un ecou în spiritul nostru. În felul acesta, sensibilul este *spiritualizat* în artă, pentru că în ea *spiritualul* se înfăţişează sensibilizat." (*Ibidem,* p. 45).

Așa stând lucrurile, primul și cel mai abstract scop al artei, care a fost conceput ca atare în istoria filosofiei, este acela al *imitației naturii*. Încă din Antichitate, de la Platon și Aristotel, imitația a fost gândită de către gânditori ca fiind principalul scop ce trebuie urmărit de artiști și, de asemenea, aceasta este ideea care a dus la o întreagă ierarhizare a artelor după efortul pe care omul trebuie să-l depună în vederea imitării. Artele liberale, cele care necesitau efort minim din partea omului în procesul de producere erau considerate superioare artelor vulgare deoarece ele erau mai aproape de esența naturii, iar natura însăși (prin materialul folosit de artist) se opunea mai puțin imitației. Dar, în măsura în care natura este o expresie a Spiritului în înstrăinarea lui față de sine, imitația vine ca o „reprezentare la a 2-a mână", pur formală și în sine nespirituală.
Se întâmplă astfel deoarece simpla imitație nu presupune o inspirație din partea Spiritului, ci doar o muncă mecanică. Conținutul imitației, subiectele lucrărilor, nu sunt obiectivări directe ale Spiritului și tocmai de aceea, „dacă se oprește la scopul formal al *simplei imitații*, arta oferă, în loc de viață reală în general, numai simulacrul vieții"[1]. Așadar, ea nu înfățișează Spiritul, ci numai un simulacru al acestuia, o formă lipsită de viață și nespirituală. Pentru a-și îndeplini menirea sa adevărată, arta trebuie să depășească această concepție, iar scopul ei „trebuie să rezide și în altceva decât în simpla imitare formală a ceea ce există, imitație care în orice caz nu poate da naștere decât la *performanțe* tehnice, dar nu la *opere* de artă"[2]. Cu alte cuvinte, chiar dacă capacitatea de imitare este necesară artistului, ea nu constituie un scop în sine, ci trebuie pusă în slujba prinderii în operă a Spiritului. Cu alte cuvinte, dacă este să existe imitare în artă, ea trebuie să fie o *imitare a ideii insuflate de Spiritul absolut în mințile noastre*, nu doar o imitare a naturii, o simplă mișcare mecanică și exterioară căreia conținutul imitat rămâne la bunul plac subiectiv al artistului și nu surprinde corespunzător viața spiritului. Așadar, prin opera de artă nu trebuie imitată natura doar de dragul imitației, ci arta „trebuie să înfățișeze simțurilor, simțirii și însuflețirii noastre tot ce are loc în spiritul omenesc"[3]. Cu alte cuvinte, ea trebuie să exprime *stări de spirit* general umane, astfel încât omul, atunci când privește o operă de artă să se privească pe sine și viața sa interioară. De aceea, din perspectiva acestui scop, arta este modul în care viața spiritului apare pentru om prin intermediul unui obiect exterior. În calitate de obiect care pune în operă stări de spirit general umane, arta are o anumită putere specifică, aceea ce a trezi toate sentimentele în noi și de a prezenta sufletului conținuturile adevărate ale vieții[4]. În măsura în care „înfățișează" sufletului propria lume interioară, încurajându-l să uite pentru câteva momente de lumea sa exterioară, cotidiană, arta produce ceea ce noi am numit o *substituție de mundaneitate*[5]. De aceea, puterea artei este gândită de Hegel ca în mod explicit ca *farmec și seducție.* El spune în mod că senzațiile și intuițiile provocate de artă individului, adică ceea ce am putea numi în genere *trăire estetică*, este caracterizată în mod esențial de „un farmec seducător"[6], de o detașare de lumea

1. *Ibidem,* p. 48.

2. *Ibidem,* p. 51.

3. *Ibidem*, p. 52.

4. „Această trezire a tuturor sentimentelor în noi, trecerea prin sufletul nostru a tuturor conţinuturilor vieţii, producerea tuturor acestor mişcări interioare printr-o prezenţă exterioară numai iluzorie este mai ales ceea ce e considerat în această privinţă drept extraordinara putere specifică artei" (*Ibidem*, p. 53).

5. Vezi vol. I, cap. V.

6. „ Scopul artei poate ar fi cuprins în următoarele: să deştepte şi să învioreze sentimentele somnolente, înclinaţii şi pasiuni de tot felul, *să umple inima* , să facă pe om să treacă în mod dezvoltat sau nedezvoltat, prin toate sentimentele pe care le poate avea, trăi şi produce sufletul uman în interiorul lui cel mai adânc şi mai ascuns; (...) şi, în sfârşit, să

imediată și intrare în lumea spiritului. Dar, această putere a artei rămâne nedeterminată dacă nu încercăm să explicităm mai exact conținuturile pe care farmecul și seducția exercitată de artă le pune în joc. Altfel spus, trebuie să vedem *ce anume* dobândește sufletul uman în întâlnirea sa cu creația și contemplarea artistică. Pentru început putem observa că „diferitele sentimente și reprezentări pe care arta trebuie să le trezească sau să le întărească se încrucișează, se contrazic și se suprimă reciproc"[1] deoarece atenția noastră însăși, după cum am văzut deja[2] este bipolară – noi suntem seduși și atrași atât de frumusețe și plăcere, cât și de urât și dezgust. Ceea ce arta vine să aducă în plus prin reprezentările sale este o oarecare domolire și împăcare a diferitelor laturi contrarii ale conștiinței noastre, o polarizare a conștiinței spre spiritual. Așadar, prin reprezentare și spiritualizare, arta poate îmblânzi treptat pasiunile noastre pentru ca apoi să le purifice și să contribuie la instruirea și perfecționarea noastră morală[3].

Scopul final al artei, care trebuie gândit aparte de *utilitatea* acesteia, este acela ca, prezentând omului propriile sale trăiri și experiențe într-o formă exterioară, să poată împăca sentimentele contrarii din sufletul său, să le poată purifica și să aducă un plus de instruire în viața omului, al cărei efect nu este nimic altceva decât perfecționarea morală a individului. Altfel spus, „scopul artei ar fi acela de a pregăti înclinațiile și impulsurile în vederea perfecționării morale și de a le conduce către această țintă finală"[4]. Odată cu această determinație, conceptul artei este împlinit și poate fi indicat în mod adecvat:

Arta este proces de producere, efectuat de către indivizi înzestrați cu geniu și talent, a unor obiecte exterioare care sunt menite să-i prezinte omului în mod sensibil toate conținuturile spirituale ale vieții în vederea împăcării și purificării pasiunilor, astfel încât omul să se poată perfecționa din punct de vedere moral.

Astfel, arta în genere conține în sine o îndrumare către moralitate, iar operele individuale pot fi gândite ca repere pe drumul omului spre perfecționarea morală. De aceea, arta trimite în mod esențial dincolo de ea, către moralitate, către religie, care este o sferă aparte de revelare de sine a Spiritului Universal. Chiar dacă Hegel se referă adesea la conținuturile reprezentate în artă ca ținând de spiritul individual și de trăirile și sentimentele sale sufletești, ele trimit în continuu către viața Spiritului absolut și către cunoașterea absolută. Mai mult decât atât, istoria artei, privită ca întreg, este în concordanță aproape perfectă cu viața internă a Spiritului absolut, fapt ce o legitimează ca modalitate autentică de expresie de sine a acestuia.

Aici însă ne întâlnim și cu anumite limitări ale artei care o face să se deschidă către religie sau către filosofie: arta, ca atare, nu poate prinde Spiritul în elementul său propriu. Ea îl transpune în materie, în ceea ce-i este străin și constituie un mediu vitreg de revelare. De aceea, eforturile omului în ceea ce privește cunoașterea Spiritului absolut trebuie să se bazeze pe intuițiile artei, însă aceste intuiții trebuie dezvoltate și rafinate în celelalte două modalități de revelare de sine a Spiritului: religia și filosofia.

Prin această concepție asupra artei, cu cele trei determinații principale ale ei, Hegel strânge

---

facă imaginația să zburde în voie în jocurile ei gratuite şi *să se îmbete de farmecul seducător al unor intuiții şi senzații încântătoare* (G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, *ed. cit.*, p. 52, *subl. n.*)

1. *Ibidem*, p. 53.

2. Vezi vol I, cap. V

3. G. W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică, ed. cit.*, pp. 54-58.

4. *Ibidem*, p. 57-57.

laolaltă toate teoriile artei apărute până în vremea sa și le pune sub același concept coerent. El practic face primul sistem filosofic al artei care surprinde evoluția istorică a acesteia în toate formele sale dezvoltate până în secolul XIX, mai puțin a modei. Pentru Hegel, moda a fost ceva ce a rămas mereu în afara sistemului său deoarece, spune el, nu putem surprinde în istoria ei o evoluție certă – așa cum o putem face în pictură, de exemplu – ci „principiul" modei este schimbarea de dragul schimbării, fapt ce o face imposibil de surprins în mod dialectic. Cu alte cuvinte, moda, ca formă de artă, nu se supune conceptului general al artei, anume acela de a înfățișa în mod sensibil evoluția Spiritului absolut, ci rămâne la bunul plac al artistului sau, altfel spus, rămâne o formă de artă strict subiectivă și bazată pe subiectivitate.

Problema evoluției istorice a modei este singurul punct din sistemul hegelian în care filosoful însuși recunoaște inadecvarea propriului său concept. Problema ridicată de această inadecvare este imensă deoarece ea ar putea submina întreaga construcție hegeliană – în măsura în care fiecare produs al omului este o *expresie de sine* a Spiritului absolut, imposibilitatea de a prinde în dialectică o anumită clasă de produse (articolele de modă, în cazul nostru) poate indica o problemă principială în chiar modul în care este gândit Spiritul.

Chiar dacă răspunsul lui Hegel la dificultățile ridicate de problema evoluției modei rămâne ambiguu, întregul său sistem de filosofie a artei este o construcție teoretică impresionantă care ne ajută să înțelegem mai bine relația dintre om și artă, precum și motivele pentru care arta exercită o asemenea putere de seducție și farmec asupra noastră. De aceea, el rămâne un punct de referință în istoria esteticii, asupra căruia orice cunoscător al fenomenelor artistice trebuie să se oprească să mediteze.

Capitolul XII

LUCRĂRI DE REFERINŢĂ ÎN FILOSOFIA ARTEI MODERNE. - NICOLAI HARTMANN –

1. Locul lui Nicolai Hartmann în istoria filosofiei

De multe ori, mersul istoric al filosofiei ne rezervă surprize în ceea ce privește destinul unor gânditori și al creației lor. Nu întotdeauna notorietatea unui filosof din timpul vieții este urmată și de o receptare entuziastă în cadrele tradiției filosofice. Uneori, este posibil să apară și fenomenul invers: un filosof care nu a fost apreciat în timpul vieții să fie redescoperit abia după secole întregi de cădere în uitare. De aceea, adesea este bine să-i luăm în considerare și pe acei gânditori care, din diverse motive, constituie zona marginală a vieții filosofice, pe cei care au pierdut lupta cu istoria filosofiei. În această zonă se pot găsi multe idei care n-au avut timpul și prilejul să se transforme în clișee și de a intra într-o „programă standard" a prejudecăților vremii noastre, așa cum se întâmplă de obicei cu ideile „celebre" ale filosofiei. Așadar, marginalii filosofiei sunt o sursă continuă de idei noi și valoroase tocmai prin faptul că ies din tiparele tradiției.

Un asemenea demers de recuperare a ideilor care nu au reușit să intre în tradiția filosofică standard este făcut de filosoful francez Michael Onfray[1], însă cercetarea sa se rezumă la disciplinele filosofice tradiționale (etica, metafizica etc.) și nu include estetica sau filosofia artei. Dar, dacă ar fi să gândim o astfel de „Contraistorie a filosofiei artei", numele lui Nicolai Hartmann ar trebui să fie neapărat inclus printre cei mai de seamă filosofi marginalizați din istoria filosofiei. După cum vom vedea, multe dintre ideile sale sunt de o reală valoare filosofică și pot oferi practicienilor artei noi instrumente de concepere și dezvoltare a creațiilor lor artistice.

Destinul de autor a lui Hartmann este unul foarte interesant: a trăit și a scris într-o epocă de efervescență filosofică fără precedent în istoria modernă a gândirii: prima jumătate a secolului al XX-lea, perioada în care au luat naștere cele două direcții principale de filosofie contemporane – școala continentală și cea analitică. Deși era considerat un „Aristotel al secolului nostru" datorită enciclopedismului și a caracterului sistematic al gândirii sale, el nu a aderat la nici una dintre aceste direcții de gândire, alegând să-și construiască propriul sistem filosofic, într-o epoca care, la nivelul mentalității generale, a fost cea mai anti-sistemică perioadă din istoria filosofiei. De aceea, nu este greu de înțeles de ce nu a intrat în canonul standard al universităților europene și americane, care au început să încline, în funcție de context și resursele umane pe care le-au avut la dispoziție, în direcția uneia dintre cele două direcții de filosofare contemporane.

Ceea ce este surprinzător însă în cazul lui Hartmann, este succesul de care s-a bucurat în timpul vieții, fiind pus de către contemporani pe picior de egalitate cu Husserl și Heidegger – filosofi care au întemeiat direcțiile de gândire contemporane. El a predat în cele mai mari universități din Germania – Marburg, Köln, Berlin și Göttingen –, unde a fost foarte apreciat atât de lumea

1. Michael Onfray, *O contraistorie a filosofiei*, vol. I-VI, Iași, Polirom, 2008-2011.

academică, cât și de studenți. Printre cei care au urmat cursurile universitare susținute de Hartmann, s-au numărat nume sonore ale istoriei filosofiei precum Hans-Georg Gadamer și Emil Cioran. Mai mult decât atât, după cel de-al doilea război mondial, el a fost ales președinte al *Asociației germane de filosofie* atât datorită meritelor sale filosofice, cât și datorită meritelor sale morale recunoscute de toată lumea intelectuală germană și a refuzului său categoric de a se asocia în orice fel cu regimul nazist.

Cu toate acestea, după moartea lui Nicolai Hartmann, ideile sale nu au făcut carieră filosofică. După publicarea post-mortem a ultimelor două volume ale sistemului său filosofic – *Gândirea teologic*ă (1951) și *Estetica* (1953) –, numele său a fost practic uitat în lumea occidentală până la înființarea Societății de filosofie „Nicolai Hartmann”[1] (în anul 2009). Această organizație își propune să aducă gândirea filosofului german în actualitatea dezbaterilor filosofice la nivel mondial prin evenimente academice, traduceri și exegeze. Cu toate acestea, în anii scurși de la înființarea ei, interesul general pentru gândirea lui Hartmann nu s-a modificat foarte mult.

Motivele acestei stări de fapt sunt enigmatice chiar și pentru specialiști[2], care încă încearcă să depisteze cauzele care au dus aici, dar unele semne se pot recunoaște în chiar felul de a scrie și de a practica filosofia specifice gânditorului german. În primul rând, deși a fost un profesor apreciat, Nicolai Hartmann nu a format în jurul său o „școală de filosofie”, așa cum au format contemporanii săi, astăzi celebri, Edmund Husserl sau Martin Heidegger. El a fost mai degrabă un „gânditor singuratic”, preocupat în special de cercetările sale și ignorând o mare parte din tendințele lumii academice din vremea sa, precum și marile orientări de gândire ale acesteia. Dar, spre deosebire de alți gânditori singuratici care au făcut valuri în istoria filosofie, cum este Wittgenstein de exemplu, opera lui Hartmann nu a stârnit controverse și discuții, abordarea și metoda sa de cercetare fiind atât de clare și nespeculative, încât au descurajat orice efort exegetic[3]. Evitând subiectele confuze și fiind atent la toate detaliile metodologice ale construcției filosofice, opera lui Hartmann a luat înfățișarea unui „edificiu perfect”, care a impus respect în epocă, însă nu a stârnit nici nedumeriri, nici critici și nici dezvoltări ulterioare.

În al doilea rând, după ce lumea filosofică s-a scindat în două tabere (cea de orientare continentală și cea de orientare analitică) la jumătatea secolului XX, filosofia lui Hartmann a rămas „pe dinafara” împărțirii deoarece nu admitea presupozițiile nici uneia dintre filosofiile rivale. Nefiind nici continental, nici analitic, el nu a avut șansa de a fi predat în facultăți tocmai datorită acestei „excentricități” a gândirii sale. Mai mult decât atât, realismul critic asumat de Hartmann, despre care vom vorbi mai pe larg în cele ce urmează, era contestat atât de analitici, cât și de continentali, fapt ce a contribuit la marginalizarea operei filosofului german.

În concluzie, excluderea lui Hartmann din programele marilor universități contemporane, precum și rolul marginal ce i se atribuie în istoria filosofiei se poate explica, pe de o parte, prin contextul istoric în care acesta a scris și, pe de altă parte, de metoda sa de a filosofa. El a rămas pe dinafara împărțirii teritoriilor filosofice, a făcut filosofie de sistem în epoca ce se declara cea mai anti-sistematică și a susținut realismul atunci când majoritatea contemporanilor săi îl criticau. Cu toate acestea, după cum vom vedea, există multe idei valoroase în gândirea sa despre artă care

1. http://nicolaihartmannsociety.org/

2. Roberto Poli, *Nicolai Hartmann*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/nicolai-hartmann/>.

3. *Ibidem*.

ne pot clarifica un mister fundamental al artei: cum este posibil ca arta să comunice oamenilor idei într-un „limbaj mut" (pentru a parafraza o expresia a lui Adorno).

2. Nicolai Hartmann şi sistemul său filosofic

Filosofia artei dezvoltată de Nicolai Hartmann este inseparabilă de sistemul său filosofic și, în special, de viziunea sa ontologică, deoarece opera este, chiar înainte de a fi artă, un obiect al realității în sens larg. În această postură, ea trebuie să se supună legilor ontologiei în genere înainte de a se supune regulilor și legilor artei. Cu alte cuvinte, în măsura în care ideea artistică, pentru a se înfățișa omului, trebuie cuprinsă într-un suport material, arta nu se poate concretiza decât în măsura în care este realizată într-un obiect care, ca obiect în genere, trebuie să respecte mai întâi legile generale ale obiectelor naturale și ale altor tipuri de obiecte pe care le mai întâlnim în mediul nostru ambiant. Abia după ce această rigoare este satisfăcută, putem vorbi despre *ceea ce apare* în operă, despre ideea artistică ce vine să confere acestui tip de obiecte felul lor specific de a fi. Spre exemplu, o statuie de marmură, înainte de a exprima o idee artistică, trebuie să fie un obiect real în genere, trebuie să fie de sine stătător, concret, actual și stabil. Fără această obiectualitate, ideea artistică nu ar putea găsi mediu de apariție, nu s-ar putea înfățișa omului. Așadar, înainte de a vorbi despre legile generale ale apariției ideii artistice în opera de artă, trebuie să vorbim despre legile generale ale obiectelor ca atare.

De aceea, incursiunea pe care o vom face în sistemul ontologic și categorial a lui Hartmann în următoarele pagini nu are alt scop decât acela de a contextualiza discuția despre artă în genere în coordonatele gândirii filosofului german. Astfel, vom putea înțelege mai bine *de ce* și *prin ce anume* o statuie se diferențiază de o simplă piatră sau un morman de metal. Această înțelegere ne va putea deschide ochii și spre modul în care funcționează formele de artă contemporană, și asupra motivelor pentru care simpla recontextualizare a unui obiect poate conferi acestuia statutul de operă de artă, cum se întâmplă în arta *ready-made*.

Probabil că cea mai directă și didactică metodă de a pătrunde în sistemul filosofic a lui Nicolai Hartmann este prin conceptul său de *realitate*, care ne poate oferi o punte de legătură între lumea artei și lumea naturală. Pornind de aici, putem înțelege ceea ce Hartmann numește „caracterul stratificat al realității", care este unul dintre gândurile fundamentale ale ontologiei sale și care corespunde, în filosofia sa despre artă, unui caracter stratificat al obiectului artistic însuși. Această legătură între cele două tipuri de stratificări este ideea fundamentală prin care filosoful german gândește arta ca o parte autonomă, dar integrată, a realității în genere și care ne deschide calea către înțelegerea felului de a fi al operei de artă.

a. Realitatea ca actualitate și posibilitate

Conceptul de realitate cu care lucrează Nicolai Hartmann este ușor diferit de cel cu care suntem noi obișnuiți. În limbajul cotidian, când vorbim despre „realitatea" unui lucru suntem înclinați să ne referim la caracterul său concret și de sine stătător. Un lucru real este cel pe care îl putem atinge și cel care subzistă în aceeași formă de la o clipă la alta. În cazul în care ceea ce percepem nu are aceste caracteristici, vorbim mai degrabă despre halucinații sau fantezii (*e.g.* un obiect pe care, deși îl percepem nu îl putem atinge sau care dispare de sub privirile noastre fără o cauză sesizabilă). Sunt mai multe probleme cu această formă de realism pe care, cel puțin parțial, le-am

expus în primul volum al acestei lucrări, atunci când am discutat despre conceptul de lume. Una dintre ele ar fi că ideile care formează mediul nostru intelectual în genere, nu au nici una dintre aceste caracteristici. Ele nu sunt nici tangibile și nici de sine stătătoare. Nu le putem atinge și nici nu le putem „prinde" în mână. Din contră, ne putem *pierde* ideea chiar în timp ce vorbim despre ea și chiar dacă „memorăm" o idee, aceasta ne poate dispărea din minte fără urmă chiar în clipa în care avem cel mai mult nevoie de ea – de exemplu, în timpul unui examen.

Spre deosebire de acest realism „naiv", care nu poate da seama de capriciile imprevizibile ale ideilor noastre, Nicolai Hartmann propune un realism critic – poziție filosofică ce se caracterizează prin două trăsături distinctive. Prima este aceea că realitatea este mereu pusă în legătură cu un subiect cunoscător, care este omul. Ea este mereu o realitate percepută de om și, tocmai de aceea, este explicitată, dezvoltată și conceptualizată în funcție de „mediul spiritual" al omului sau, altfel spus, în funcție de *Weltanschauung-ul* general în care actul de cunoaștere are loc. Originea acestei idei o putem găsi în mediile neokantiene în care s-a format gânditorul german și care țintea să dezvolte filosofia critică a lui Immanuel Kant asupra domeniilor nedezvoltate sistematic de acesta și, în special, asupra domeniului valorilor. Printr-o astfel de idee, Hartmann dorea să „aducă la zi" filosofia critică și să o facă relevantă pentru discuțiile filosofice din epoca sa privitoare la statutul metafizicii și al filosofiei în genere. Astfel, prin postularea relației originare dintre realitate și conștiința umană, Hartmann se încadrează într-o tradiție filosofică ce pornește încă din perioada de înflorire a iluminismului în secolul al XVIII-lea. El este unul dintre gânditorii care încearcă să păstreze elementele filosofiei moderne în plină post-modernitate, iar miza sistemului său filosofic este tocmai aceea de a da seamă de relevanța acestor idei pentru dezbaterile filosofice ale epocii.

Cea de-a doua trăsătură, care apare în strânsă legătură cu prima și care, de asemenea, contravine modului obișnuit în care gândim acest concept, este relația realității, deopotrivă, cu posibilitatea și cu actualitatea sau efectivitatea. Realul (*das Real*) este gândit ca sinteză între ceea ce este efectiv, actual (*das Wirklich*), și cu ceea ce este, pentru moment, doar posibil (*möglich*), însă realizabil. Spre exemplu, examenele sunt „o realitate" a vieții de student, chiar dacă ele nu au loc *efectiv* în fiecare moment al acesteia. Drept urmare, realul este gândit ca acel ceva care există *cu adevărat* pentru eul cunoscător, fie el înfăptuit efectiv sau rămas la stadiul de posibilitate. Reală este și o idee în momentul în care este „pusă la lucru" în mintea noastră, real este orice proces spiritual de obiectivare (cum se întâmplă în cazul operei de artă) și reale sunt și așa-numitele „lumi-posibile" ale logicienilor.

Se poate observa cu ușurință că, gândit astfel, conceptul de realitate are un înțeles mult mai larg decât înțelesul nostru cotidian. De aceea, Hartmann poate să vorbească despre „lumi reale ideal posibile"[1], în sensul că, în domeniul ideilor pot exista ansambluri întregi de gânduri care au posibilitatea de a fi înfăptuite, de a exista efectiv, și care, puse laolaltă formează o lume de sensuri coerentă cu sine. O astfel de lume reală ideal posibilă ar fi, de exemplu, o lume în care toți artiștii ar fi bogați. Este perfect posibil din punct de vedere logic ca o astfel de lume să existe, însă, după cum putem observa cu ochiul liber, nu este cea în care trăim efectiv. Ea ar putea însă, la limită, să fie *realizat*ă, înfăptuită, adusă la efectivitate printr-un efort colectiv. Pe de altă parte, există și

1. Nicolai Hartmann, *Posibilitate şi realitate*, in vol. *Vechea şi noua ontologie şi alte scrieri filosofice*, traducere, note şi postfață de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Paideia, 1997, p. 30

lumi a căror realizare este imposibilă, cum ar fi o lume fără anumite elemente chimice esențiale precum carbonul. Conceperea acestora este doar un joc de gândire, care nu se poate realiza niciodată efectiv. De aceea, distincția dintre posibil-real (*real möglich*) și efectiv-real (*real wirklich*) este una esențială pentru gândirea lui Hartmann, în măsura în care „posibilizarea reală este deja înfăptuire reală"[1], în sensul că ceea ce este posibil-real are deja toate șansele să fie îndeplinit, chiar dacă încă nu este astfel. Spre exemplu, pentru a face posibilă creația, artistul trebuie să învețe anumite tehnici și elemente de teorie pe care nu le folosește efectiv în fiecare clipă a existenței sale, însă îi oferă posibilitatea de a-și transpune ideile în operă, de a înfă*ptui* arta. Într-un anumit fel, „lumea artistului", realitatea lui, este formată atât de suma acestor posibilități tehnice și teoretice de a manipula ideile artistice, cât și de operele concrete pe care le produce. Un termen nu poate exista fără celălalt, efectivitatea nu poate exista fără posibilitate.

Așadar, „posibilitatea reală asigură seria de condiții pentru fiecare ființare concretă, lăsând-o să «decidă» pe care dintre ele o va urma și pe care nu"[2]. Într-un fel, acest tip de posibilitate este formată din acele elemente pe care, de obicei le luăm în considerare când trebuie să ne decidem, spre exemplu, ce mâncare să ne comandăm într-un restaurant. Setul de posibilități reale este dat de meniul pe care respectivul local ni-l pune la dispoziție, pe când setul de posibilități abstracte este format din orice tip de mâncare nu este în meniu. Diferența esențială dintre acestea este faptul că, oricât ne-am dori să comandăm somon afumat într-un McDonald's, dorința noastră nu se poate realiza.

Așadar, toată discuția despre aceste două tipuri de posibilități este una contextuală – realitatea este formată din ceea ce este *actual prezent* în fiecare situație și, de asemenea, de ceea ce este real-posibil pe baza contextului actual în care ne aflăm. Odată cu schimbarea contextului, întreg setul de posibilități reale se reconfigurează la rândul său și ceea ce, cu câteva momente în urmă, era doar abstract-posibil, devine realizabil. Spre exemplu, o simplă traversare de stradă ne poate transforma dorințele culinare dintr-o posibilitate abstractă într-o posibilitate reală. Realitatea se schimbă cu fiecare acțiune pe care o întreprindem pentru că fiecare acțiune reconfigurează setul de posibilități reale și de mijloace efective prin care le putem îndeplini.

Așa stând lucrurile, noul concept de realitate propus de Hartmann este unul dinamic, în sensul că el „nu depinde de materialitate și spațialitate, ci doar de temporalitate, procesualitate și individualitate"[3]. Cu alte cuvinte, real nu este ceea ce există în chip material într-un anumit loc, ci este configurat în funcție de *contextul de existență* și de *devenirea sau transformarea acestuia*. Astfel, *procesul* devine un concept central pentru înțelegerea realității deoarece realitatea însăși depinde de un proces esențial pe care filosoful german îl numește *realizare*. Drept urmare, realitatea nu este, ci se realizează[4] – ea este trecere a posibilității pure, abstracte, în posibilitate reală și apoi în efectivitate sau actualitate.

Cu toate acestea, nu putem trece peste faptul că obiectele pe care le vedem cu ochii liberi dau impresia de substanțialitate. Ele par că subzistă independent de contextul în care sunt și par a fi constante și de sine stătătoare pe termen scurt. De aceea, spune Hartmann, trebuie să acceptăm

1. *Ibidem,* pp. 30-31.

2. Jakub Dziadkowiec, *The Layered Structure of the World in Nicolai Hartmann's Ontology and a Processual View* in Poli, R. et. All (ed.), *The Philosophy of Nicolai Hartmann*, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 97.

3. Nicolai Hartmann, *Vechea şi noua ontologie* în vol. *Vechea şi noua ontologie şi alte scrieri filosofice*, *ed. cit.*, p. 16.

4. „Orice fiinţează (*Seindes*) real se află în devenire, îşi are naşterea şi dispariţia sa;" (*Ibidem*, pp. 14-15).

o dualitate esențială în inima realității care face ca orice lucru să fie, pe de o parte, procesualitate și devenire, iar, pe de altă parte, structură de sine stătătoare pe termen scurt. Astfel, lucrurile iau naștere *prin procesul de realizare* și se configurează ca *structuri stabile mai mult sau mai puțin durabile.* „Construcțiile dinamice primare, de la atom în sus până la norul atomic (*Spiralnebel*)[1] nu sunt atât structurări procesuale, cât și alcătuiri din părți și configurații modelate, ceea ce este valabil într-o și mai mare măsură despre plăsmuirile organice, despre conștiință ca întreg sufletesc, precum și despre sistemele colectivității umane”[2].

Drept urmare, în cadrul procesului de realizare care formează realitatea are loc un fel de *sedimentare* a devenirii în mai multe straturi care, după cum vom vedea, constituie niște structuri de sine stătătoare pe termen scurt, care pot fi analizate cu instrumentele filosofiei și al științei în genere. Aceste structuri stratificate și procesul prin care ele iau naștere sunt principalul obiect de studiu al „noii ontologii”, cea propusă de către Hartmann. Ceea ce filosoful german vrea să comunice prin această denumire este trecerea ontologiei la o nouă abordare față de cea tradițională, o schimbare radicală de paradigmă. Dacă „vechea ontologie” se baza pe un concept de realitate ca materialitate și spațialitate, „noua ontologie” se bazează pe acest concept regândit al realității ca proces continuu de realizare sau actualizare în care materialitatea și spațialitatea nu sunt decât sedimentări ale unui proces temporal. Drept urmare, sunt structuri secunde, care ascund în spate o adevărată efervescență procesuală.

b. Structura stratificată a lumii reale

Așadar, realitatea, ceea ce ființează cu adevărat, este procesul prin care se formează structuri relativ autonome, care au o anumită durată și stabilitate, și care pot fi analizate din perspectivă categorială. Ca proces de *realizare*, realitatea nu este o creație simplă. Există diverse forme de *realizare*, există diverse modalități în care posibilitatea abstractă se poate realiza și înfăptui. De aceea, „construcția lumii reale are forma stratificării. Fiecare strat constituie o întreagă ordine a ceea ce ființează”[3]. Diversele modalități ale ființei se realizează pe diverse paliere categoriale, astfel încât, atunci când ne gândim la un obiect oarecare din realitate, noi putem descoperi mai multe „nivele” ale realității. Aceste straturi care intră în construcția lumii pot fi privite din perspectiva unui proces de producere, cu care, de altfel, realitatea este asemănată chiar de către Hartmann[4]. Într-un proces de producere, ceea ce este posibil în mod abstract, ideea artistică generică de exemplu, este trecut în posibilitate reală atunci când artistul începe să se gândească la modul în care această idee poate fi prinsă în operă. Acesta este domeniul „raționamentului” tehnic privind materia, compoziția și celelalte caracteristici luate în seamă de artist înainte de a se apuca efectiv de treabă. Odată devenită posibilitate reală prin prefigurarea operațiilor tehnice necesare și a materialului folosit, ideea artistică poate fi *realizată*, pusă în operă, cu ajutorul muncii efective a artistului. După cum se poate observa, opera însăși este produsă în etape și fiecare etapă poate

1. Traducerea poate induce în eroare, *Spiralnebel* este un termen astronomic care desemnează un anumit tip de galaxii-spirală, descrise pentru prima dată de celebrul Edwin Hubble. Ideea principală a lui Hartmann este aceea că toate entitățile pe care le numim „reale” de la cel mai mic element atomic (sau subatomic), până la cea mai întinsă galaxie, sunt structuri procesuale cu o oarecare autonomie temporală.

2. *Ibidem,* pp. 14-15.

3. *Ibidem,* p. 15

4. *Ibidem.*

ținti unul sau mai multe straturi în obiect, astfel încât, odată procesul terminat, produsul să se prezinte ca o structură unitară.

La fel, spune Hartmann, stau lucrurile și cu celelalte entități ale lumii. Ele sunt produse tot în mod stratificat, asemănător modului în care este produs un obiect industrial. Mai întâi sunt produse „straturile" sau părțile de bază, pe care vin montate alte straturi funcționale, pentru ca procesul de producție să fie finalizat de către stratul cel mai exterior, „ambalajul", cu care noi intrăm în contact atunci când percepem pentru prima oară obiectul. Similar, și în cazul entităților pe care le cunoaștem, inclusiv în cazul operei de artă, noi intrăm mai întâi în contact cu stratul „superficial" sau „exterior", urmând abia apoi să pătrundem și celelalte straturi „mai adânci", pe care artistul le-a avut în minte chiar înainte de a se apuca de lucru (ex. ideea estetică, emoția intenționată, subiectul etc.)

Pentru că, așa cum am văzut mai sus, realitatea este mereu pusă în legătură cu un subiect cunoscător, noi nu avem acces la ființa în sine, la existență ca atare (*Dasein*), ci doar la diferitele *modalit*ăți de existență (*Sosein*) sau modalități de sedimentare în procesul de realizare. Cu alte cuvinte, realitatea este, într-un fel, construită de om prin punerea laolaltă a diferitelor moduri de existență a lucrurilor în funcție de context și de setul de posibilități reale care-i sunt oferite. Spre exemplu, o lopată se va sedimenta altfel, în calitate de obiect al realității, în funcție de locul în care este amplasată. În debaraua apartamentului personal, ea este un obiect utilitar, pe când într-o galerie de artă ea este o operă de artă contemporană. Noi preluăm aceste sugestii contextuale și oferim ființărilor din jurul nostru sensul sau modalitatea de ființă care este cea mai adecvată contextului în care ne aflăm. De aceea, problema ontologiei este legată în mod intim, pentru Hartmann, de problema cunoașterii în genere și de cea a interpretării realității contextuale în care ne aflăm. Diferența dintre modalitățile de existență ale lucrurilor este dată de categoriile prin care le interpretăm. Așadar, categoriile cunoașterii – conceptele prime prin care înțelegem un anumit lucru - sunt, într-un anumit fel, și categorii ale realității, în virtutea legăturii originare dintre realitate și om. Când ne folosim de categoriile psihologice pentru a interpreta o anumită ființare, vom obține un sens ce ține de viața noastră sufletească; când folosim categoriile științei (organice), vom obține un sens științific; iar când folosim categoriile estetice (spirituale), vom obține un sens ce ține de filosofia artei sau estetică. Aceste sensuri nu sunt însă arbitrare. Noi folosim un set de categorii sau altul în funcție de contextul real în care suntem. Așadar, întregul proces de cunoaștere și interpretare este guvernat de distincția originară, pe care am expus-o mai devreme, dintre posibilitate și actualitate. Pe aceasta o vom avea în minte la fiecare pas în cele ce urmează în vederea diferențierii principalelor straturi de realizare a realității.

c. Stratificare și ierarhizare. Cele patru straturi principale și relațiile dintre ele

După cum am lăsat deja să se înțeleagă în subcapitolul anterior, stratificarea este, în același timp, o ierarhizare, iar diversele straturi ale realității se formează în jurul unei anumite ierarhii categoriale. De aceea, unele straturi ale realului sunt fundamentale și apar, ca atare, în structura de bază a *tuturor* entităților existente, iar altele apar doar în cazul anumitor clase particulare de entități[1].

1. „Unul dintre cele mai interesante aspecte ale teoriei categoriilor [lui Hartmann] este că ele nu formează un continuum omogen, ci par a fi organizate în grupuri (...). Unele categorii aparţin tuturor nivelelor, întregii lumi. Ele sunt numite categorii fundamentale; ele formează baza unitară a lumii şi constituie subiectul specific al teoriei generale a categoriilor" (Roberto Poli, *Hartmann's Theory of Categories: Introductory Remarks* in Poli, R. et. All (ed.), *The Philosophy of*

În ordinea construcției realității, se pot distinge, spune Hartmann, *patru straturi principale*[1]: 1) stratul fizic-material; 2) stratul viu-organic; 3) stratul sufletesc; 4) stratul spiritual-istoric.
În această ierarhie, deși fiecare strat „își are legile și principiile proprii"[2], cele superioare pot lua naștere doar pe baza celor inferioare și nu pot în nici un fel exista în mod autonom, suspendate „în eter". Cu alte cuvinte, pentru ca o anumită entitate reală să se formeze ca ființare spirituală (adică să aibă incorporat și stratul spiritual), ea trebuie să aibă deja celelalte straturi la bază[3]. Nu există o ființare spirituală în sine, fără să fie mai întâi materială, organică și să aibă o structură sufletească. Așadar, construcția realității se face „de jos în sus", de la straturile de bază la cele superioare, în timp ce cunoașterea se face „de sus în jos", de la cele superficiale, la cele mai adânci. Primul strat, cel fizic-material, este condiția necesară pentru apariția celorlalte și, în același timp, cel mai general. Toate ființările reale trebuie neapărat să-l incorporeze. Așadar, în viziunea lui Hartmann, a vorbi despre „suflet", ca entitate complet necorporală, este o absurditate. Sufletul există mereu pe baza a două straturi, anume cel material și cel organic. Cu alte cuvinte, pentru ca o ființare să fie însuflețită, ea trebuie mai întâi să aibă materialitate și apoi să fie vie. Nu există un „suflet al munților", așa cum nu există nici un suflet pur necorporal.
Mai putem observa faptul că, pe măsură ce înaintăm în structura stratificată a entităților, complexitatea lor crește și „regiunea ontologică" de care țin se restrânge. Din acest punct de vedere, ființarea spirituală (omul) este cea mai complexă entitate a realității și, în același timp, ocupă o sferă foarte mică în comparație cu restul entităților reale – de la atomi la galaxii. Așadar, ierarhia realității pentru Hartmann are formă oarecum piramidală, cu patru mari regiuni de existență, corespondente celor patru straturi ale realității.
După cum sugeram mai devreme, acestor straturi le corespund diverse tipuri de categorii. Primului strat (cel fizic-material) îi corespund categoriile ontologiei generale (substanță, calitate, cantitate, etc.), pe când celorlalte le corespund niște seturi de categorii „regionale" (cum ar fi categoriile estetice, de exemplu)[4]. În contextul discuției noastre, categoriile care dau seama de felul de a fi al operei de artă, corespund ultimului strat, cel istoric-spiritual, și, ca atare, trebuie să aibă „la bază" elemente ale tuturor celorlalte straturi. De aceea, după Hartmann, estetica și filosofia artei este o disciplină prin esența ei istorică. Ea depinde de modul în care spiritul uman s-a obiectivat în opere de artă de-a lungul timpului.
O altă caracteristică a structurii stratificate a realității este aceea relația dintre categorii și straturile realității nu este unilaterală. Cu alte cuvinte, „nu toate [categoriile] sunt restrânse la un singur strat, unele străbat până la nivelurile superioare ale ființării, altele se întrerup la granițele dintre straturi"[5]. Există unele categorii, cum ar fi temporalitatea, care descriu atât realitatea anorganică, materială, cât și realitatea sufletească și spirituală[6] dar și altele care descriu doar primele

---

Nicolai Hartmann, Berlin, De Gruyter, 2011, p. 7.

1. Nicolai Hartmann, *Vechea şi noua ontologie*, *ed. cit.,* p. 15.

2. *Ibidem*.

3. „Stratul superior al fiinţei este susţinut permanent de cele inferioare; el este numai parţial determinat de ele" (*Ibidem*).

4. „[Doctrina categoriilor] cuprinde principiile comune (categoriile fundamentale) şi pe cele speciale ale straturilor particulare ale fiinţei." (*Ibidem*, p. 17).

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem.*

straturi ontologice, cum este *substanțialitatea și spațialitatea*[1].

Un tip cu totul aparte de categorii sunt cele numite de Hartmann categorii „speciale". Acestea, spre deosebire de cele fundamentale despre care tocmai am vorbit, descriu doar un anumit strat determinat al obiectelor. Rolul lor este acela de a asigura distincția dintre straturi și de a conferi fiecărui strat și fiecărui grup de obiecte un set de determinații specifice. Așadar, caracterul de „artă" al unui obiect oarecare este dat, după Hartmann, de faptul că omul, în interacțiunea sa cu acel obiect, pune în joc un anumit set special de categorii numite „categorii estetice". Spre exemplu, diferența dintre o operă de artă *ready-made* și simplul obiect utilitar aferent este aceea că omul „citește" primul obiect prin prisma categoriilor estetice în timp ce, pe cel de-al doilea, îl „citește" printr-un set diferit de categorii, denumite „categorii practice".

Acestea fiind spuse, putem trece la expunerea felului specific de a fi al obiectelor artistice, păstrând în minte faptul că ele, asemenea restului obiectelor ce fac parte din realitatea privită ca sinteză a posibilității reale și actualității, sunt o sedimentare stratificată a anumitor tipuri de procese care apar la interacțiunea dintre conștiința umană și realitate. Faptul cel mai interesant în cazul operei de artă este acela că actele de conștiință cu care subiectul se raportează la operă sunt radical diferite de actele implicate în raportarea la alte categorii de obiecte. Mai mult decât atât, felul de a fi al operei de artă se opune tuturor celorlalte modalități de existență. De aceea, *Estetica* lui Hartmann poate fi considerată cea mai originală parte a gândirii sale sistematice.

3. Ontologia stratificată a operei de artă

a. Straturi ontice și straturi estetice ale obiectului artistic

Pentru a vedea care este felul de a fi al obiectelor artistice și estetice sau, mai exact spus, al operelor de artă, trebuie, mai întâi să vedem care sunt asemănările și deosebirile dintre straturile ontice și straturile estetice. Primul lucru ce trebuie avut în vedere este faptul că o operă de artă face parte din realitate în sensul pe care tocmai l-am definit și „întreaga artă rămâne strâns legată de realitate"[2], indiferent de formele în care apare. Ea trebuie să aibă un anumit suport material sau o reitate care să susțină ideea pe care artistul vrea să o exprime. De aceea, ne putem aștepta la faptul că straturile estetice ale operei de artă trebuie să se afle într-un raport de interdependență cu cele ontice. Așa stând lucrurile, în viziunea lui Hartmann, ontologia și estetica sunt discipline profund interconectate. De fapt, estetica se configurează ca o ontologie a operei de artă sau ca o ontologie regională, care, pe lângă categoriile ontologiei generale, face uz și de un set de categorii specifice (frumosul, sublimul, fermecătorul etc.). De aceea, „obiectului estetic îi revin aceleași straturi ontice care alcătuiesc și edificiul lumii reale"[3]. În operă este, într-un anume fel, exprimată viața și trăirile sufletești ale omului, valorile sale spirituale și destinul său. Tocmai de aceea, ea este o ființare singulară în cadrul realității ce are rolul de a face să apară ceva ce, în mod efectiv, nu există. Așadar, ea nu este ceva de sine stătător, ci doar o deschidere în care „se oglindește ceea ce ființează"[4] în chip posibil. Cu alte cuvinte, arta este o îndepărtare de realitatea actuală, în domeniul posibilului.

---

1. *Ibidem*.

2. Hartmann, N., *Estetica,* în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, Bucureşti,Editura Univers, 1974, p. 505.

3. *Ibidem*, p. 506.

4. *Ibidem*, p. 505.

Dar, pentru a putea oglindi ceea ce fiinţează şi a-l comunica spectatorului, opera de artă trebuie să se adreseze simţurilor, care sunt singura cale prin care noi putem avea acces direct şi imediat la realitatea actuală. În vederea acestui lucru, opera trebuie să incorporeze primul şi cel mai fundamental strat ontologic, anume stratul anorganicului. Altfel spus, pentru a putea fi observată în mod direct de om, ea trebuie să se constituie ca un lucru de sine stătător. Motivul pentru care avem nevoie de o astfel de exigenţă este acela că „noi vedem, auzim, cunoaştem viaţa, sufletul şi spiritul din jurul nostru, nu altfel decât prin mijlocirea stratului de existenţă fizic-material de care singur suntem legaţi direct prin simţurile noastre”[1]. Aşadar, *prima trăsătură esenţială a operei de artă este aceea că ea trebuie să aibă mereu un suport material pentru a putea comunica sensibilităţii* noastre ideea estetică *intenţionată de artist*. Acesta nu este, însă, decât un prim strat ontic, care constituie ceea ce Hartmann numeşte „primul plan” al operei sau „planul real” al operei de artă. El este constituit din toate acele elemente care pot fi percepute de simţurile noastre – culori şi materie în artele vizuale, cuvinte şi sunete în artele auditive. Pornind de la „primul plan”, apare şi un „plan din spate” care este *ideal*[2] sau, mai degrabă spus, inactual. Acesta ne înfăţişează ceea ce contează cu adevărat atunci când vorbim despre artă: ideea artistică, intuiţia artistului, sentimentul pe care acesta vrea să ni-l comunice. În cadrul acestui plan „din spate” îşi fac apariţia toate celelalte trei planuri ontice, însă nu într-un mod real-efectiv, ci în modul apariţiei, al idealităţii, al posibilităţii-reale. Spre exemplu, dacă vorbim despre un tablou, planul din faţă, care constituie „realitatea efectivă” acestui obiect şi caracterul său de lucru, este compus din pânză şi din petele de culoare lăsate de pensula artistului. Pe baza acestui plan, apare cel din spate, în care se poate exprima, cu anumite procedee artistice, viaţa personajelor, mişcarea, dispoziţia lor sufletească etc. Interesant este faptul că acest „plan din spate” exprimă laolaltă organicul, psihicul şi spiritualul, adică celelalte trei straturi ontologice care intră în componenţa realului, chiar şi în artele non-figurative. O pictură abstractă sau o piesă muzicală fără versuri comunică sentimente şi chiar idei estetice, fără a figura ceva, iar acesta este unul dintre marile paradoxuri ale artei. Aşadar, „planul secund”, cel care apare ca prin minune atunci când simţurile noastre percep nişte simple pete de culoare pe o pânză, este, la rândul său, „despicat” în mai multe planuri. În cadrele fixate de planul real al operei, apar viaţa, sentimentele şi ideile estetice pe care artistul vrea să le comunice, ca nişte determinaţii ideale, ca nişte gânduri posibile care se „opun” într-un anume fel realităţii actuale. Astfel, comunicarea artei se face, printr-o stranie apariţie, printr-o trecere a conştiinţei noastre dincolo de ceea ce este real dat şi prin constituirea unei noi lumi, o lume a artei, care, după cum am văzut în primul volum, este apanajul farmecului operei de artă, care provoacă o substituţie de mundaneitate. Ajunşi în acest punct, merită să facem un mic ocol în domeniul percepţiei pentru a înţelege de ce opera de artă se prezintă ca un obiect unitar, în condiţiile în care este formată din două straturi complet diferite. Dintre aceste două straturi, „stratul din spate”, cel care este ideal şi inactual, este, la rândul său, despicat în trei alte planuri ideale, care sunt puse în legătură cu planurile ontologice ale realităţii în genere. În vederea înţelegerii acestei unităţi stratificate trebuie să ne punem întrebarea esenţială: „Ce anume din felul de a fi al intuiţiei noastre leagă planul real de planul aparent al operei de artă?” şi să intrăm într-o problematică ce aparţine, de fapt, esteticii.

---

1. *Ibidem*, p. 507.

2. „...modul de fiinţare al obiectului estetic nu poate fi simplu. Aşa cum într-însul intră un obiect de două feluri [real şi ideal totodată], tot astfel intră două feluri de fiinţă: una reală şi alta ideală, pură apariţie” (*Ibidem*, p. 39).

b. Cele două tipuri de intuiție și unitatea lor

Una dintre cele două trăsături esențiale ale conceptului de realitate la Nicolai Hartmann, după cum am văzut mai sus, este aceea că realitatea este pusă mereu în legătură cu omul ca subiect cunoscător. Nu poate exista realitate în sensul definit fără cineva care să perceapă, înțeleagă și reflecteze asupra ei. De aceea, nici noi nu putem ignora complet această problemă în încercarea de definire a felului de a fi al operei de artă. Trebuie să ne întrebăm cărei facultăți de cunoaștere a sufletului nostru i se adresează arta, pentru a vedea unde trebuie căutată unitatea operei, adică ceea ce filosoful german numește „misterul frumosului artei"[1]. Răspunsul la această întrebare ar trebui să fie deja evident din paragrafele precedente: opera se adresează intuiției umane. În primă instanță, obiectele artistice ne atrag atenția pentru că „ne sar în ochi", iar noi le percepem prin intermediul simțurilor. Așadar, de la acest concept de intuiție perceptivă sau sensibilă trebuie pornit pentru a înțelege unitatea operei de artă.

Stratul obiectului artistic pe care noi îl accesăm prin intermediul intuiției sensibile este cel real sau cel de prim plan. Noi luăm mai întâi la cunoștință toate elementele sensibile ale operei, iar „plăcerea sau gustarea artei și judecata de valoare ascunsă în ele au deja mai mult caracterul reacției la impresia primită în intuiție ele sunt momente de răspuns ale actelor, și de aceea nu sunt, în îmbinarea lor, ceea ce e prim"[2]. Drept urmare, plăcerea pe care o resimțim în cadrul contemplării estetice nu este decât un sentiment mijlocit, care apare doar „acolo unde datul imaginii este deja prezent"[3]. Cu alte cuvinte, ea necesită pre-existența suportului material, a caracterului de lucru al operei de artă.

Această intuiție a imaginii nu trebuie însă gândită în opoziție cu înțelegerea intelectuală, ci tocmai, într-un anume fel, unită cu ea deoarece, atunci când privim o operă de artă, noi nu percepem pur și simplu un set de stimuli aleatori, pentru ca abia apoi să înțelegem că avem de-a face cu o formă de artă. Din contră, noi intuim totodată obiectul și ceea ce este reprezentat de obiect, iar în acest proces stratul efectiv real este unit cu cel „din spate" sau inactual. Abia într-o fază secundă, în cadrul unei analize critice, aceste planuri pot fi despărțite în mod teoretic. Așadar, intuiția este, într-un fel, aducerea laolaltă a percepției senzoriale pure și a înțelegerii. Când intuim opera de artă, înțelegem și faptul că acest obiect pe care-l avem în față este ceva mai mult decât o sumă de pete pe o pânză. Cu alte cuvinte, simțurile nu apar, în intuiția estetică, „doar ca mijlocitatoare a ceva deja existent, ca în percepția de zi cu zi, ci ca stimulente ale unui proces de un ordin mai înalt, care abia acum începe"[4].

Motivul pentru care intuiția estetică are un fel de a fi atât de straniu este acela că ea nu este decât „pe jumătate intuiție sensibilă. Peste aceasta se ridică o intuire de grad al doilea, mijlocită de impresia simțurilor, dar fără să se piardă în ea, ci constituindu-se ca act în autonomie clară față de ea"[5]. Așadar, celor două straturi ale operei de artă îi corespund două tipuri de intuiție. O intuiție sensibilă și una „de gradul al doilea", „intelectuală" sau „categorială". Ceea ce numim de obicei prin termenii de „percepție estetică" sau „intuiție estetică" este gândită de către Hartmann

1. *Ibidem*, p. 38.
2. *Ibidem*, p. 20.
3. *Ibidem.*
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*, p. 21.

ca sinteză a acestor două tipuri de intuiție într-un proces unitar[1]. Unitatea intuiției sensibile și a celei intelectuale conferă, așadar, unitatea celor două straturi ale operei de artă, cel real și cel ireal. Filosoful german ne atrage însă atenția asupra faptului că „ea nu e ceva ulterior, nu este o chestie de reflecție, care ar putea să lipsească"[2]. Din contră, cele două „trepte" ale intuiției apar laolaltă atunci când contemplăm o operă de artă[3] și este nevoie de ambele pentru a putea vorbi despre o receptare a obiectului estetic. Așadar, actul de contemplare artistică este unul compus, în cadrul căruia intră în joc două feluri diferite de intuiție, fiecare dintre ele adresându-se unuia dintre cele două straturi principale ale operei. Deoarece „numai din conjugarea acțiunii lor rezultă caracteristica atitudinii de intuire estetică"[4], opera de artă, ca obiect artistic și estetic totodată, se constituie tot ca o conjugare a două straturi – unul real, intuit sensibil și unul aparent sau inactual, intuit intelectual.

Așadar, atât opera de artă, cât și procesul prin care aceasta este intuită de către conștiința noastră, nu sunt ceva simplu. Ambele sunt compuse, ceea ce înseamnă că, pe de o parte, în percepția estetică apar conjugate mai multe acte de conștiință și că, pe de altă parte, ființa obiectului artistic nu este nici ea una simplă. Aceasta din urmă este caracteristica ce ne interesează în mod special pe noi în domeniul filosofiei artei. Motivul pentru care esența operei de artă este atât de greu de definit este dat de faptul că ea se constituie ca unitate a două feluri de a fi. Practic, ceea ce susține Hartmann este că *opera de artă are o ființă dual*ă *sau duplicitar*ă. Ea este, pe de o parte, un obiect real, care se adresează intuiției sensibile și, pe de altă parte, un obiect ideal (aparent), intuit în mod intelectual. Pe de o parte, opera de artă este ceva concret, dar, pe de altă parte, ea trimite către o realitate posibilă, care are, la rândul său, mai multe straturi ce pot fi sesizate, înțelese și interpretate de către spectator.

Ajunși în acest punct, avem nevoie de o analiză mai detaliată a ființei duale a operei de artă, pornind de la elementele pe care deja le avem la îndemână. De aceea, trebuie să determinăm mai îndeaproape raportul dintre cele două straturi principale ale operei de artă și să punem în lumină relațiile care apar între ele atât în procesul de creație artistică, cât și în procesul de contemplare estetică. Abia acest raport dintre cele două laturi ale căror unitate dă naștere esenței operei de artă ne va asigura accesul spre înțelegerea artei ca obiectivare a spiritului și ca întoarcere de la ceea ce este efectiv real către ceea ce este posibil.

*c. Felul de a fi al obiectului artistic – realitate și apariție în opera de art*ă

Dualitatea despre care am vorbit mai sus, esențială operei de artă, ne arată că în inima artei are loc o repliere a actualului în fața posibilului: ceea ce este actual lasă locul ideii estetice, a cărei apariție permite intuiției umane să folosească actualul ca „punte de salt" în posibil. De aceea, unitatea operei este formată efectiv prin îmbinarea a două contrarii care se articulează reciproc într-un raport dinamic ce imprimă operei caracterul de ființă duplicitar pe care tocmai l-am pus în lumină. Acest raport dinamic între contrarii este ceea ce dă operei caracterul său versatil și

1. „O intuire de două feluri se eşalonează succesiv; prima este îndreptată, pe calea simţurilor, spre ceea ce există în mod real, a doua spre acel altceva, care există doar «pentru» noi cei care contemplăm. (*Ibidem*, p. 37).

2. *Ibidem*, p. 21.

3. „Caracteristic este, dimpotrivă, că intuiţia de ordinea a doua este strâns legată cu intuiţia de ordinea întâi şi este totdeauna prezentă odată cu ea" (*Ibidem*, p. 21).

4. *Ibidem*, pp. 21-22.

ambiguitatea sa inerentă. Având o ființă compusă, opozitivă și dinamică, ea se poate redefini pe sine în orice moment.

Pentru a înțelege însă acest proces ce dă naștere unității operei, trebuie să distingem ceea ce apare în opera de simpla aparență. În termenii lui Hartmann, *mișcarea, sentimentele și ideile comunicate de operă nu sunt aparențe, ci apariții*. Cu alte cuvinte, arta nu are drept scop „amăgirea" spectatorului, iar ceea ce ea exprimă nu „se camuflează" ca ceva real pentru a ne înșela. Din contră, în chiar esența operei de artă este dată o opoziție față de realitate. Elementele care încadrează un tablou (rama, marginile, poziția în galerie etc.) au tocmai rolul de a ne indica faptul că scena care este reprezentată în acesta nu este reală, ci doar apare pe fondul unui obiect real care este opera gândită în corporalitatea sa. Astfel, ideea artistică ni se înfățișează tocmai în calitate de apariție și nu pretinde niciodată că este aievea. Drept urmare, atunci când percepem o operă de artă, noi avem deja din primul moment conștiința faptului că ceea ce ne este comunicat nu este real în modul actualității sau efectivității. „Simularea realului e fundamental străină artei autentice"[1], ea nu țintește aparența realității, ci doar înfățișarea unei *alte* realități posibile în mijlocul celei actuale sau cotidiene.

Dacă lucrurile nu ar sta astfel, ar trebui ca, atunci când citim o carte, să ne ferim pentru a nu fi loviți de mașinile care se urmăresc în planul inactual al narațiunii sau, atunci când privim o sculptură a Athenei cu capul Gorgonei pe scut, să ne ferim privirile pentru a nu rămâne împietriți. Or, acest lucru nu se întâmplă niciodată, spune Hartmann, în cazul artei mari. Doar arta „de mâna a doua" își propune să ne amăgească și să creeze, prin diverse artificii specifice cinematografiei hollywoodiene contemporane, o confuzie între realitate și apariție. O operă adevărată, din contră, se va îndepărta de realitatea cotidiană și se va afirma pe sine ca altceva, iar ceea ce apare, ideea estetică, se va afirma pe sine ca ireală în comparație cu ceea ce este „efectiv-real" (*real wirklich*).

Așa stând lucrurile, apariția, în calitate de „opoziție față de realitatea înconjurătoare"[2], este o condiție indispensabilă a artei. În cadrul acestei opoziții, arta se diferențiază de lumea cotidiană, actuală și efectivă, punând ideea artistică la adăpost față de „ponderea realului"[3]. Ceea ce vrea Hartmann să arate aici este aceea că realul în sens de ceea ce este actual (efectiv), are o „greutate", o „corporalitate" pe care ideea estetică nu o deține. Astfel, ceea ce apare în opera de artă este gândit ca ceva „imponderabil", care plutește în fața ochilor noștri și pe care noi îl „cuprindem" prin intuiția intelectuală. Petele de culoare de pe pânză radiază într-un anume fel misterios o scenă de război, inciziile pietrei „evocă" anumite trăiri ale personajului. Stratul ireal al operei de artă, cel ce apare pe baza celui actual-real, este astfel izolat de restul realității efective și dobândește niște caracteristici specifice, care sunt punctul de plecare de la care se formează ceea ce am numit „lumea artei", acea lume secundă care ne seduce și ne farmecă atunci când contemplăm un obiect de artă. Mai mult decât atât, scindarea ce intervine în inima operei de artă prin procesul de apariție al ideii artistice pe baza unui suport material este tocmai ceea ce oferă artei o temporalitate aparte. Pusă la adăpost de ponderea realului, arta este pusă la adăpost și de timpul acestuia.

Dacă întreaga realitate este un proces temporal de realizare și sedimentare a straturilor ontice ale

1. *Ibidem*, p. 41.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

lucrurilor, atunci opera de artă, care prin chiar ființa ei se opune realității efective, este constituită printr-un straniu proces de îndepărtare de real, printr-o *atemporalitate* specifică.
Prin aceste două concepte (atemporalitate și îndepărtare de realul efectiv), ajungem la un procesul central al esteticii lui Nicolai Hartmann – dez-actualizarea[1]. Ea este cea care oferă operei posibilitatea de a se constitui ca artă. Fără o oarecare îndepărtare de realitatea efectivă, noi nu am putea gusta, aprecia și evalua arta deoarece ea nu ne-ar seduce și nu ne-ar „sări în ochi". De aceea, în orice raportare la artă, primul lucru pe care îl băgăm de seamă este unul negativ: *opera de artă* își refuză *apartenența la realitatea cotidiană și propune o „altă" realitate, care nu este efectivă, ci doar posibilă.* Din această perspectivă, putem defini în primă instanță opera de artă ca *apariție a ceea ce nu este efectiv real.* În esența artei apare o opoziție a ființei și a neființei – arta se îndepărtează de ceea ce este pentru a aduce în fața ochilor noștri ceea ce nu este, dar ar putea fi – iar acest proces este numit de Hartmann *vraja frumosului*[2].

d. Dez-actualizare și realitate

Primul lucru pe care trebuie să-l avem în vedere atunci când vorbim despre „dez-actualizare" (*Entwirklichung*) este acela că ea nu opune opera de artă întregii realități, care, după cum am văzut, cuprinde atât ceea ce este efectiv real, cât și ceea ce este posibil real. Dez-actualizare are efect doar asupra actualității. Cu alte cuvinte, opera de artă, prin caracterul său de dez-actualizare, ne spune că ceea ce ea dorește să ne înfățișeze nu este de găsit în suportul efectiv real (în materie), ci doar în stratul posibil real ce radiază din aceasta. Astfel noi conștientizăm faptul că nu trebuie să privim petele de culoare de pe pânză, ci peisajul pe care ansamblul acestor pete îl face să apară. Așadar, lumea artei este o lume real-posibilă, care intră într-un proces de delimitare față de lumea efectiv reală (sau actual-reală) a realității cotidiene.
Pentru a înțelege însă felul de a fi al operei de artă la Hartmann, procesul de dez-actualizare trebuie gândit, de asemenea, în mod dual: „dez-actualizare" este folosit în două sensuri principale. În primul rând, apare sensul negativ prin care opera de artă se propune pe sine ca fiind „altceva" față de celelalte obiecte actual reale, prezente în aceeași încăpere cu ea. Ceea ce este reprezentat în artă se delimitează pe sine de context și, în același timp, se prezintă ca fiind opus contextului. În acest sens, dez-actualizarea este o „îndepărtare de realitate", cu înțelesul de „exilare" din realitatea actuală către o realitate posibilă. Opera de artă se retrage pe sine din rândul ființărilor efectiv reale și nu se lasă folosită așa cum se lasă acestea. Ea impune o distanță care este chiar ceea ce face posibil actul de contemplare și fără de care noi am confunda ceea ce este reprezentat în artă cu ceva real care ne poate atinge fizic.
În al doilea rând, arta este dez-actualizare într-un sens chiar opus. Din opera de artă izvorăște o „altă realitate" de care noi suntem cuprinși. Acum realitatea cotidiană este cea care se retrage și ceea ce apare în opera de artă pune stăpânire pe planul conștiinței. În acest sens, dez-actualizarea este egală cu eliberarea de lumea cotidiană și „cufundarea în lumea operei". Având în vedere am-

1. Traducerea în română acestui termen prin „de-realizare" poate induce în eroare. În originalul german avem cuvântul *Entwirklichung*, care trimite către actualitate şi efectivitate şi ar trebui tradus mai degrabă prin dez-actualizare decât prin de-realizare. Nicolai Hartmann tinde să folosească cuvintele construite pe radicalul german *wirk-* pentru a desemna ceea ce este real în sensul de actual, opus lui *möglich* (posibil). Pentru a desemna realitatea în sensul larg pe care l-am explorat mai sus, Hartmann foloseşte cuvinte construite pe radicalul *real- (das Real, Realität etc*).
2. *Ibidem*, p. 39.

bele sensuri ale de-realizării, Hartmann poate spune că uitarea lumii înconjurătoare și conștiința apartenenței la ea nu se contrazic[1]. Prin faptul că arta „ne smulge" din realitatea noastră și ne introduce într-o altă realitate (care este doar posibil-reală, nu efectiv-reală cum este prima) noi avem posibilitatea de a sesiza ambele sensuri ale dez-actualizării concomitent. În procesul de contemplare estetică suntem prinși „între" două realități – între realitatea actuală a lumii cotidiene și realitatea posibilă a operei, fără a uita complet punctul nostru de plecare.

Astfel, ceea ce este reprezentat în artă și ne apare acum ca un fel de opoziție între ființă și neființă, ne arată faptul că însăși ființa operei de artă, ca și ființa frumosului însuși, „se află în cumpănă"[2]. Arta nu este ceva stabil al cărei sens este dat odată pentru totdeauna, ci este mereu susceptibilă interpretării. În această oscilare între real și apariție, între actualizare și dez-actualizare, opera de artă deschide un „spațiu de joc" în mijlocul realității, în care noi, în calitate de spectatori, suntem prinși, la fel cum este prins și artistul creator. Cel ce creează, explorează chiar această precaritate a ființei operei de artă, această scindare între cele două planuri. De fapt, rolul său este chiar acela de a uni planurile într-un obiect coerent. Artistul are la dispoziție materia și ideea pentru a încerca să le pună laolaltă astfel încât obiectul rezultat să poată fi recunoscut ca artă de alții. De aceea, în planul aparițiiei, artistul are o libertate deplină[3] - el este cel care, mai întâi, dez-actualizează materia și imprimă acesteia viață, trăiri și idei. Dacă opera de artă poate să comunice ceva spectatorului este tocmai pentru că artistul, prin procedurile tehnice specifice artei sale, a reușit să facă o *altă* realitate să apară în mijlocul celei cotidiene. De aceea, procedurile și tehnicile artistice pot fi văzute ca pure metode de dez-actualizare a materialului în care se lucrează.

Așa stând lucrurile, ajungem la concluzia că munca artistului constă în faptul de a întruchipa irealul în unitatea sa instabilă cu realul, care este chiar esența operei de artă. În acest proces, artistul urmărește „să ofere ochilor care contemplă irealul ca atare"[4] și se folosește de real doar ca un mijloc sau ca mediu de expresie a ideii artistice. În mâinile artistului, realul nu mai este un termen prim, un obiect în sine, ci doar materie în vederea dez-actualizării specifice aparițiiei ideii artistice. De aceea, putem spune, cu o formulare paradoxală, că realizarea operei de artă are loc prin „de-realizarea" realului, care devine simplu mediu de expresie.

Nu trebuie însă să uităm că între cele două straturi ale operei, între planul real și cel ireal, apare o luptă și ceea ce apare determinată în mod dinamic de raportarea noastră la operă. Dez-actualizarea este un proces care vine în răspărul procesului normal de sedimentare a realității. În cazul lucrurilor obișnuite, accentul cade pe ceea ce este efectiv prezent în fața noastră. În cazul artei, ceea ce se află în fața noastră nu este nimic altceva decât o trambulină, o punte de salt pentru a te cufunda într-o realitate posibilă care se ascunde în spatele a ceea ce intuim în mod sensibil, și

1. „Uitarea faţă de lumea înconjurătoare şi conştiinţa de a fi desprins din ea e curios că nu se contrazic, deşi cea din urmă implică un rest de conştiinţă a lumii înconjurătoare. Şi aici raportul este oscilant, schimbător; dar tocmai aceasta ajunge ca să simţim o înălţare fericită deasupra noastră înşine, o scufundare a vieţii de fiecare zi şi a grijii, o liberare şi o destindere; ne refugiem în starea aceasta de suspensie, atunci când voim să fugim de hărţuieli şi de povara sufletească" (*Ibidem*, p. 41).

2. *Ibidem*,p. 39.

3. „(...) artistul nu trebuie să aducă la realitate, aşadar nici să facă în chip real cu putinţă, ci se mărgineşte la simpla aducere la apariţie. În planul apariţiei însă, el este domn fără limită. Aici el nu se loveşte de asprele opoziţii ale realului; aici îi stau înainte deschise nemărginite posibilităţi a ceea ce în chip real nu e posibil. Aici e valabilă numai legea lui, legea pe care el o dă şi o impune materiei, modelând-o" (*Ibidem*, pp. 46-47).

4. *Ibidem*, p. 43.

care vrea să ne comunice sensuri privitoare la viață în genere, la emoțiile, sentimentele și destinele noastre. Aceasta este vraja artei. Dez-actualizarea este tocmai ceea ce face posibilă această vrajă ce cuprinde în sine ceea ce noi am numit „farmec" și „seducție".

e. De-realizare, farmec și seducție

Deși sunt unele diferențe de metodologie și de limbaj filosofic, se poate observa cu ușurință faptul că procesul numit de Nicolai Hartmann „dez-actualizare" nu este nimic altceva decât ceea ce noi am numit, în debutul primului volum, „substituție de mundaneitate". Există ceva în opera de artă care ne face să plonjăm într-o altă lume sau, în termenii lui Hartmann, într-o realitate posibilă. Ceva din felul în care ni se înfățișează obiectele artistice ne face să uităm de „realitatea actuală", de „lumea cotidiană" cu grijile și preocupările ei, și să intrăm într-o „lume a artei", într-o realitate posibilă, pusă la păstrare în operă de către artist, care se oferă spectatorului în vederea contemplării estetice.

Dacă așa stau lucrurile și fenomenele despre care vorbim converg, înseamnă că și filosoful german trebuie să fi ajuns la ceea ce noi am numit „caracterul fermecător și cel seducător" al operei de artă. Și într-adevăr, astfel s-a întâmplat. Când Hartmann vorbește despre „cele două funcții de bază ale operei de artă în viața spirituală a omului"[1], el enumeră „constanța înaltă a existenței sale și farmecul ei estetic"[2]. În ceea ce privește farmecul, acesta este gândit ca o condiție estetică a adâncimii, bogăției și plinătății de sens a operei[3]. El este un apanaj al stratului din spate, a ceea ce se arată în operă, a lumii posibile care se manifestă prin ea. Ceea ce *apare* are farmec deoarece, după cum am văzut în primul volum, farmecul implică tocmai această „substituție de mundaneitate" ce are loc prin procesul de dez-actualizare. Bogăția de sensuri a ideii estetice este, astfel, direct proporțională cu puterea sa de a ne fermeca și a ne transpune într-o realitate posibilă.

Cea de-a doua trăsătură a operei de artă, constanța existenței, privește caracterul istoric al obiectelor artistice și se referă la faptul că, în operă, un întreg *Weltanschauung* este „pus la păstrare" și conservat de-a lungul timpului, dar și despre puterea de a „cuprinde" spiritul viu[4]. Așadar, avem de-a face cu ceea ce noi am numit seducție. Constanța înaltă a existenței conținutului estetic, faptul că acesta este conservat peste epoci, este pus în legătură cu puterea sa de a ne capta atenția și de a ne fascina. Trecând dincolo de suportul material, spre intuirea stratului din spate, noi suntem seduși de ceea ce apare. Această „cufundare în obiectul frumos este, nemijlocit, uitare de sine a eului și a tot ce este pentru el prezent, actual, important sau apăsător în chip suprem"[5]. Obiectul artistic, intuit ca obiect sensibil, ne trimite către obiectul estetic care ne seduce și ne face să uităm ceea ce este efectiv real și actual, pentru a ne lăsa cuprinși de farmecul artei și de realitatea posibilă pe care ea ne-o înfățișează.

---

1. *Ibidem*, p. 185.

2. *Ibidem*.

3. „Al doilea aspect (...) este condiţia estetică a adâncimii şi a bogăţiei sale [a conţinutului operei de artă, n.n.], a plinătăţii lui de sens şi semnificaţie, în acelaşi timp însă, şi nu în ultimul rând, condiţia nivelului valorii estetice, a frumosului" (*Ibidem*, p. 185).

4. „Primul [aspect, n.n.] constituie condiţia ontică a existenţei sale istorice, a persistenţei sale într-o materie durabilă, a capacităţii sale de a fi regăsit şi retrezit la viaţă în spiritul viu, după secole, precum şi a forţei sale de a cuprinde şi a-l determina" (*Ibidem*, p. 185)

5. *Ibidem*, p. 13.

Vedem astfel că rezultatele analizei lui Hartmann confirmă intuițiile noastre din primul volum. Aceste două trăsături esențiale ale operei de artă, pe care le-am numit seducție și farmec, ajută împreună la apariția extazului estetic, a ieșirii omului din sine și a cufundării sale într-o realitate „străină", care este întipărită în opera de artă. Așadar, dez-actualizarea se referă tocmai la efectul combinat al acestor două caractere de ființă ale operei de artă asupra conștiinței umane. Farmecul și seducția sunt cele ce dez-actualizează, nu invers.

În concluzie, ființa operei de artă este, pentru Hartmann, una dual㠠. Pe de o parte, opera este un obiect actual, pe de alta ea face să apară ceva inactual, care este doar o realitate posibilă. Unitatea ființei operei de artă este dată de procesul de dez-actualizare, care ne permite să ne lăsăm captivați și să ne cufundăm în experiența estetică a conținutului artistic ce apare în operă. Farmecul și seducția privesc tocmai această adâncime semantică și putere conservare istorică a unui conținut posibil real care este caracteristică artei.

Odată determinată astfel ființa complexă a operei de artă, putem analiza ceea ce Hartmann numește „legea obiectivației". Am văzut deja faptul că opera de artă poate fi gândită ca o „obiectivație" a spiritului. Acum, putem da seama, pe baza esenței operei de artă tocmai determinate, *ce* înseamnă mai exact „obiectivație" și cum are aceasta loc.

f. Legea obiectivației

După cum am văzut și în cursul despre Hegel, opera de artă poate fi gândită ca un spirit obiectivat sau, în termenii lui Hartmann, o „proiectare a unui conținut spiritual în planul obiectelor"[1]. Această proiectare este echivalentă cu „crearea unei făpturi reale durabile, în care poate apărea un conținut spiritual"[2]. Ideea estetică este transpusă în obiect și, astfel, dobândește o existență obiectivă, în afara subiectului. Pe urmele lui Hegel, Hartmann adâncește acest gând al operei de artă ca spirit obiectivat și încearcă să definească o „lege a obiectivației" care nu este nimic altceva decât legea operei de artă înseși[3]. Prin aceasta, se încearcă punerea în lumină acele condiții de posibilitate pentru apariția artei și a experienței estetice.

Așadar, ceea ce trebuie avut mai întâi în vedere sunt acele elemente fără de care nu putem vorbi despre artă și experiență estetică. Pe unul dintre ele deja l-am menționat în repetate rânduri – este vorba despre materie[4]. Fără materie, ideea estetică nu se poate obiectiva. De fapt, orice conținut spiritual în genere, trebuie să aibă o bază materială. După cum am văzut, materia este primul strat de bază al realității, fără de care nu pot exista celelalte. El nu are doar rol de condiție de existență, ci și de condiție de persistență. În cazul operelor de artă, materia este cea în care ideea estetică persistă de-a lungul epocilor într-o formă constantă. În altă ordine de idei, apariția, care este doar ceva posibil-real, nu se poate manifesta fără un suport actual-real care, prin dez-actualizarea specifică operei de artă, să trimită conștiința noastră în direcția apariției. În acest caz, materia joacă rolul de semn al ideii astfel încât cea din urmă este suprimată în lipsa celei dintâi. Ca în cazul unui semn de circulație, în cazul în care indicatorul fizic lipsește, observarea regulii spre care el trimite este imposibilă.

---

1. *Ibidem*, p. 94.

2. *Ibidem*, p. 95.

3. *Ibidem*, p. 96.

4. „Un conţinut spiritual nu se poate menţine decât în măsura în care este făcut captiv al unei materii sensibile reale, adică în măsura în care e înlănţuit în ea prin modelarea particulară a materiei, şi în felul acesta este susţinut de aceasta" (*Ibidem*, p. 95)

Un al doilea element necesar pentru a vorbi despre artă și experiență artistică este recunoașterea obiectivării spirituale de către un spirit viu în una dintre ipostazele sale de spirit personal sau obiectiv[1]. Cu alte cuvinte, nu există operă de artă fără spectator și fără context istoric în care să apară deoarece ideea din artă trebuie recunoscută, re-creată și reinterpretată de fiecare în parte. Dacă spiritul personal (individul consumator de artă) și spiritul obiectiv (adică spiritul epocii, *Zeitgeist*-ul) nu sunt prezenți, atunci nu are nimeni cum să *recunoască* ideea ce a fost conservată în operă. Descifrarea și înțelegerea acesteia se face doar de către om și doar într-un anume context istoric. În cazul în care, spre exemplu, întreaga rasă umană ar dispărea, este absurd să vorbim despre artă și trăire estetică acolo unde nu există nici o minte care să înțeleagă și să simtă „limbajul mut" al artei.

Aceste două elemente sunt componentele legii obiectivației care, la fel ca și esența operei de artă și intuiția estetică, este dual. Pe de o parte avem o condiție de materialitate iar, pe de alta o condiție de recognoscibilitate. Dacă prima corespunde stratului actual și intuiției sensibile a obiectului artistic, cea de-a doua corespunde stratului inactual și intuiției intelectuale a obiectului estetic. Vedem astfel că, pe de o parte, obiectivația este făcută în legătură cu cele două tipuri de intuiție, iar, pe de alta, în opera de artă, avem două tipuri de obiectualități unite laolaltă – obiectul artistic, care are mereu caracteristică o oarecare formă de materialitate și, un obiect estetic ce se adresează intuiției „de gradul al doilea" și care apare pe baza primului.

Așa stând lucrurile, avem trei termeni – obiectul artistic (material), obiectul estetic (apariția) și spiritul viu (spectatorul). Din această schemă, lipsește însă tocmai momentul esențial al apariției artei, anume momentul creației, în cadrul căruia are loc modelarea materiei și transpunerea ideii în ea. Or, „modelarea materiei și înzestrarea cu conținut spiritual sunt și ele deja acțiunile unui spirit viu"[2]. Așadar, legea obiectivației trebuie să includă și acest aspect.

Spiritul creator are trei atribuții – să modeleze materia, să transpună ideea și să o facă recognoscibilă pentru spiritul-spectator. Acesta din urmă, în actul de contemplare estetică, reconstruiește ideea pentru a „redobândi" conținutul spiritual obiectivat în operă prin munca artistului. Dar, în tot acest proces, artistul este un „factor ascuns" – el nu intervine efectiv decât în vederea nașterii operei de artă, ulterior lăsând-o pe aceasta pradă propriului ei destin. În contemplarea artistică, artistul însuși este absent, iar noi ne aflăm în fața unei opere al cărei creator nu afectează în nici un fel experiența noastră. Putem simți aceeași plăcere estetică în fața unui Da Vinci sau în fața unei opere anonime.

Aceasta tetradă formată din creator, spectator, obiect artistic și obiect estetic ne spune că spiritul obiectivat nu este chiar atât de obiectiv cum ne-ar putea apărea la prima impresie. Opera de artă nu este autonomă, ci are nevoie de intervenția esențială a două tipuri de spirit – a spiritului creator și a spiritului spectator. Doar în cadrele trasate de aceste ipostaze ale spiritului, ea poate dobândi esența pe care am discutat-o mai devreme. Așadar, dez-actualizarea, farmecul și seducția nu sunt decât urmări ale interacțiunii dintre spiritul viu și spiritul obiectivat.

Procesul de constituire a operei de artă este, de aceea, dinamic și dependent de spiritul viu. Această concluzie este urmarea directă a concepției lui Hartmann despre realitate, care este pusă mereu

1. „Acest conţinut spiritual purtat de materia modelată are continuu nevoie de acţiunea reciprocă a spiritului viu, a celui personal ca şi a celui obiectiv; căci el este dependent de o conştiinţă care intuieşte - putem de asemenea spune, de o conştiinţă care înţelege sau care recunoaşte şi căreia el îi poate apărea mijlocit de plăsmuirea reală" (*Ibidem*, p. 95).

2. *Ibidem*, p. 97.

în legătură cu un subiect cunoscător. Realitatea ca structură dinamică a ceea ce este real-posibil și real-actual nu poate apărea decât pentru mintea unui spirit viu, iar opera de artă nu face excepție. Legea obiectivației afirmă explicit că „orice apariție a unui conținut spiritual e dependentă de acțiunea reciprocă a spiritului viu, întrucât acesta urmează să procure condițiile înțelegerii”[1]. În acest context, „înțelegerea” are un sens foarte larg, care include și afectivitatea deoarece „condițiile înțelegerii” operei de artă implică o deschidere a sufletului omului de tip afectiv spre arta în genere. Fără înțelegere în acest sens, cognitiv și afectiv totodată, nu există artă deoarece fără înțelegere nu există realitate în genere ca sinteză a realului-actual și a realului posibil în mintea unui subiect.

4. Concluzii

Urmărind firul gândirii lui Nicolai Hartmann, am putut observa atât felul de a fi al operei de artă, cât și condițiile ei de posibilitate. Ideea conform căreia opera de artă este structurată, la fel ca și restul realității, pe straturi diferite din punct de vedere ontologic și categorial este centrală acestei concepții despre artă și poate fi aplicată cu succes artei digitale din zilele noastre, în măsura în care mai multe programe de editare foto și video au încorporat principiul stratificării obiectului artistic. Imaginile digitale gândite ca set de *layere* suprapuse, precum și vizualele concertelor muzicale, ca *performance* obținut prin combinarea de diverse *layere* dinamice nu sunt departe de modul în care Hartmann concepea arta.

Vedem astfel că această teorie despre artă este mult mai aproape de arta contemporană decât ne-am aștepta, chiar dacă are un loc marginal în istoria filosofiei. Lucrând cu ea, putem dobândi un instrument valoros de înțelegere a artei digitale și a modului în care aceasta interacționează cu intuiția noastră, dar și a modului în care o colecție de pixeli aleatori poate forma o imagine cu mesaj emoțional sau ideatic. De aceea, credem că filosofia lui Nicolai Hartmann ar trebui să aibă un loc important în dezbaterile intelectuale legate de arta noilor media și de alte forme de artă contemporane.

1. *Ibidem*, p. 100.

Capitolul XIII

LUCRĂRI DE REFERINŢĂ ÎN FILOSOFIA ARTEI MODERNE. - THEODOR W. ADORNO –

Primele două treimi ale secolului XX au constituit, pentru cultură în general și pentru filosofie în mod special, o perioadă de răscruce. Aceasta este vremea în care atrocitățile celor două războaie mondiale au determinat oamenii de cultură din toată lumea să mediteze la redefinirea relației dintre cultură și societate în general. Tot în această perioadă, filosofia își propune să își restructureze scopurile și metodele, astfel încât să țină pasul cu timpurile și să răspundă cerințelor sociale ale vremurilor sale. De aceea, inovațiile teoretice nu au întârziat să apară, schimbând mersul istoric al filosofiei. În toată Europa, dar în special în Franța și Germania, apar în primele șase decenii ale secolului, proiecte filosofice originale, care își propun să confere filosofiei o nouă poziționare în spectrul disciplinelor universitare și o nouă identitate culturală.

Motivele acestor eforturi susținute de a schimba calea și orientarea filosofiei în toată Europa sunt multiple. Ele se datorează, pe de o parte, progreselor fără precedent apărute în științele exacte, care obligau filosofia să își regândească poziționarea față de acestea și să își reconsidere propriile postulate și axiome. Pe de altă parte, în aceste decenii, se dezvoltă și se afirmă în spectrul cunoașterii o întreagă serie de științe umaniste, care aveau să se suprapună peste anumite părți din domeniul de cercetare al filosofiei tradiționale. Spre exemplu, psihologia, antropologia, sociologia și etnografia aveau să se suprapună, fiecare, peste unele domenii ale ontologiei umanului sau ale epistemologiei, fapt ce a dus gândirea filosofică într-un impas fără precedent.

În acest context istoric și intelectual, filosofii au fost nevoiți să-și redefinească din temelii felul de raportare la propriul lor domeniu pentru a menține filosofia ca disciplină unitară de studiu și pentru a putea veni în întâmpinarea problemelor vremii. Astfel, au luat naștere cele două mari stiluri de filosofare actuale – filosofia continentală și cea analitică -, precum și o multitudine de metode filosofice specifice, cum ar fi fenomenologia, hermeneutica, analiza conceptuală, dialectica negativă, pozitivismul logic etc. Chiar dacă acestea diferă între ele atât prin stilul de abordare, cât și prin viziunea generală a filosofiei, punctul lor comun este acela al încercării de a menține relevanța filosofiei într-o epocă în care întreaga tradiție culturală pare a se destrăma împreună cu principalele sale postulate.

Nici gândirea despre artă în genere nu a fost ocolită de astfel de eforturi de redefinire și repoziționare în fața contextului social al epocii. Filosofia lui Adorno și „Estetica" sa se constituie ca o critică a lumii în care a trăit și, tocmai de aceea este un punct nodal în istoria reflecției despre artă și despre legătura artei cu societatea. Gânditorul german, membru marcant al „școlii de la Frankfurt", își propune prin lucrările sale de estetică să conceapă în mod dialectic arta ca o critică a societății în genere, ca un reziduu social care nu se poate niciodată supune ideologiei fără a-și

pierde chiar ființa. Prin această viziune, dar și prin metoda sa de filosofare despre care vom vorbi în cele ce urmează, Adorno se poziționează critic față de toate curentele de filosofie ale vremii sale: el nu urmează nici calea fenomenologic-existențialistă de cercetare care îi avea ca exponenți pe Martin Heidegger, Edmund Husserl și J.-P. Sartre, nici calea hermeneutică urmată de H.G. Gadamer, dar nici pozitivismul lui Karl Popper, care constituie una dintre trăsăturile esențiale ale gândirii analitice în genere.

Astfel, Adorno se profilează ca o figură filosofică aparte în epoca sa, cu un stil de filosofare adesea criticat pentru lipsa de sistematicitate, însă foarte profund și, din multe puncte de vedere, original. După cum vom vedea, caracterul nesistematic al scriiturii nu era unul arbitrar, ci se înscria tocmai în programul său filosofic, care se concentra asupra fragmentului mai degrabă decât asupra totului sau asupra părții mai degrabă decât asupra întregului. Așadar, pentru a înțelege aceste trăsături ale stilului de filosofare propus de Adorno, precum și intențiile sale în ceea ce privește filosofia artei, trebuie mai întâi să pătrundem dincolo de scriitura sa filosofică și să vedem caracteristicile generale ale „școlii de la Frankfurt", al cărei membru a fost și ale cărei idei l-au influențat în mod decisiv.

1. Theodor W. Adorno şi şcoala de la Frankfurt

Curentele politice majoritare în Europa interbelică (capitalism, fascism și comunism) au dus la o polarizare drastică a societății din punct de vedere dogmatic și la o radicalizare a ideilor culturale în general. Practic, întreaga cultură – inclusiv arta – deveniseră partizane ale unui anumit tip de gândire politică, fapt ce le supunea ideologiilor vremii și le răpea libertatea de exprimare. Pe acest fond, școala de la Frankfurt a fost fondată de gânditori care simțeau că o astfel de polarizare a spațiului de dialog social nu este una benefică și că nici una dintre cele trei ideologii ale vremii nu erau suficiente pentru a explica istoria turbulentă a secolului XX. Astfel, eforturile școlii se canalizau către găsirea unei alternative non-ideologice, care să înglobeze în mod original proiectele filosofice ale unor gânditori precum Kant, Hegel, Marx și Freud într-o gândire liberă și nedogmatică.

Printre gânditorii asociați acestui efort intelectual, alături de Adorno, s-au numărat nume sonore ale filosofiei contemporane precum Herbert Marcuse, Walter Benjamin sau Jürgen Habermas, care au depus eforturi de a defini filosofia în mod negativ, ca o perpetuă critică a „derapajelor" sociale și ca un zid de apărare împotriva ideologiilor politice și a îndoctrinării produse de acestea. Chiar dacă programul general al acestei școli era unul orientat spre politic, gândirea despre artă și-a găsit un loc cheie în opera acestor gânditori datorită caracterului refractar al artei la adresa ideologiei în genere. În măsura în care opera de artă nu poate fi „prinsă" într-o definiție exactă, în măsura în care artiștii autentici nu pot fi constrânși în procesul lor de creație de către ideologiile politice dominante, în măsura în care arta oferă mereu „mai mult" decât poate fi surprins în simplul concept, ea este unul dintre bastioanele culturii cel mai greu de cucerit de ideologie. Drept urmare, arta a fost văzută, în special de către Adorno și Benjamin, un „loc privilegiat" în efortul de redefinire a gândirii filosofice în genere.

Una dintre trăsăturile principale ce apare la toți gânditorii școlii de la Frankfurt este preocuparea pentru dialectica hegelian-marxistă, care pune accentul pe evoluția istorică a relațiilor sociale și culturale. Ei erau însă conștienți de neajunsurile acestor abordări și încercau să gândească „o

nouă dialectică", care să poată fi aplicată societății haotice în care trăiau. Această nouă metodă de cercetare filosofică trebuia, pe de o parte, să nu permită impunerea dogmatică a unei idei, cum se întâmplă în gândirea hegeliană, unde ideea de Spirit era impusă ca premisă încă de la începutul demersului filosofic; pe de altă parte însă, dialectica trebuia să fie auto-referențială. Cu alte cuvinte, ea trebuia să se poată aplica gândirii dialectice însăși, arătând astfel insuficiențele tuturor dialecticilor anterioare și, în special, pe cele ale marxismului și hegelianismului. Din această cauză, dialectica școlii de la Frankfurt urmărea respingerea idealismului și materialismului deopotrivă, pentru a institui un primat al *praxis*-ului în fața teoriei. Drept urmare, deși mulți dintre exegeți pun în relație gândirea școlii de la Frankfurt cu marxismul, această relație nu este una epigonică, ci critică. Ea trebuie gândită nuanțat, în contextul încercării de depășire și înglobare a gândului marxist despre relațiile dintre gândire și societate în genere.

Practic, principala idee a acestor gânditori, acceptată și aplicată de către Adorno însuși în gândirea sa estetică, este aceea că teoria nu trebuie să impună modele *praxis*-ului în genere, și a celui artistic în speță, ci *să aibă posibilitatea de a se modifica pe sine în funcție de practicile existente*. Cu alte cuvinte, *dialectica negativă*, așa cum își numește Adorno metoda filosofică, nu urmărea să *dea reguli artei* și societății în genere, ci să expună specificul artei, pornind de la arta însăși, de la practicile artistice și de la realitatea empirică. Printr-o astfel de metodă, filosofia se menține tot timpul *critică față de sine și față de ideile preconcepute ale societății*, refuzând orice tip de dogmatism. Astfel, ea se pune la adăpost de pericolul căderii în ideologie, așa cum s-a întâmplat cu gândirea lui Marx, care a ajuns să fie reificată și fetișizată de sistemele politice de orientare socialist-comunistă.

Aceste două trăsături ale filosofiei – dialectica negativă și caracterul critic – erau văzute de către toți membri școlii de la Frankfurt ca fiind garanția libertății gândirii teoretice în fața societății. Astfel, rostul filosofiei nu era acela de a-și asuma postulate, de a forma teorii și de a le aplica în realitate, cum este modelul științelor exacte. Din contră, gândirea filosofică lucidă are rolul de a oferi un „arbitraj corect" între teorie și practică, astfel încât să pună întreaga societate la adăpost de dictatură și îndoctrinare.

Cea mai completă dezvoltare a acestei idei în cadrul școlii de la Frankfurt îi aparține lui Adorno însuși care, prin cartea sa *Dialectica negativă*, își propune să pună în operă ceea ce toți membri școlii împărtășeau la nivel intelectual. Întrucât povestea acestei cărți este foarte interesantă, merită să ne oprim puțin asupra ei. Se știe că filosoful german a început să lucreze la tratatul său de filosofia artei, *Teoria estetică*, încă din 1961. Acesta, ajuns în stadiul corecturii finale, era aproape finalizat în 1969, anul morții lui Adorno, și a fost publicat post mortem în anul 1970. Dar, din scrisorile și interviurile filosofului se înțelege că, încercând să-și construiască sistemul estetic, s-a lovit de probleme metodologice grave, care necesitau o tratare sistematică și atentă, fapt ce nu putea fi făcut în *Teoria estetică* deoarece ar fi depășit cu mult scopurile cărții. De aceea, Adorno a fost nevoit să oprească lucrul la *Teoria estetică* pentru a scrie *Dialectica negativă*, care a fost publicată în 1966. Așadar, dacă vrem să avem acces la gândirea despre artă a lui Adorno, trebuie să luăm în considerare faptul că aceste două scrieri au destinele legate încă din faza conceperii lor. De aceea, vom începe prin a expune ideile principale ale *Dialecticii negative*, pentru ca, ulterior, să avem acces la mecanismul din spatele reflecției lui Adorno despre opera de artă și felul dialectic al acesteia de a fi.

2. Dialectica negativă sau echilibristica filosofiei între gândire critică şi ideologie

Încă din prefața *Dialecticii negative,* Adorno atrage atenția asupra unei probleme care apare în toate sistemele de gândire dialectice, de la Platon la Marx. Este vorba despre faptul că ele impun un rezultat pozitiv[1] procesului dialectic, o idee ce este considerată a fi adevărată în mod cert și irevocabil. Tocmai această impunere a adevărului absolut al unei idei, indiferent de raționamentul prin care se ajunge la ea, este, după Adorno, esența gândirii dogmatice și a ideologiei în genere. Atâta timp cât gândirea noastră trăiește în iluzia adevărului absolut, ea nu este liberă cu adevărat. Așadar, de fiecare dată când avem de-a face cu asumarea credinței necondiționate în adevărul unei idei, ne aflăm în fața unei gândiri subjugate, care conduce în cele din urmă la îndoctrinare. Or, rolul filosofiei ar trebui să fie tocmai acela de a elimina această posibilitate și de a garanta libertatea gândirii în genere, motiv pentru care trebuie concepută o metodă de gândire care să nu afirme adevărul nici unei idei determinate[2].

Dacă ar fi aruncăm o privire la istoria filosofiei și să luăm în considerare sistemele idealiste, cum este cel al lui Hegel de exemplu, dialectica are ca rezultat cunoașterea de sine reală și concretă a Spiritului absolut sau, cu alte cuvinte, împlinirea ideii Spiritului absolut. De aceea, ea conține în sine pericolul ideologiei. În sistemele materialiste, pe de altă parte, cum este cel marxist, dialectica are la bază ideea de luptă de clasă, iar rezultatul acestei dialectici este societatea marxistă, care ajunge la suspensia acestei lupte prin venirea la conducere a proletariatului. De aceea, și gândirea marxistă este înclinată să impună ca rezultat al procesului dialectic o anumită idee. Așadar, și ea este pândită la tot pasul de pericolul căderii în *ideologie*.

Avem, așadar, de a face cu o tendință naturală a conștiinței umane de a ipostazia ideea ca fiind adevărul însuși, necondiționat și etern. Or, spune Adorno, acest lucru este cât se poate de fals. Noi presupunem faptul că gândirea noastră corespunde realității, când, de fapt, nu avem nici o garanție definitivă pentru acest lucru. Ulterior, ipostaziem propria noastră construcție mentală ca fiind realitatea însăși, intrând astfel într-un cerc vicios de argumentare. Acesta este, după filosoful german, motivul apariției sistemelor politice autoritariste, care au cucerit Europa în secolul al XX-lea și este un pericol ce pândește *orice gândire umană*. Un astfel de pericol este însă constitutiv gândirii și, tocmai de aceea, nu poate fi eliminat complet, ci doar „ținut la distanță". Așa cum un organism viu se îndreaptă în mod natural spre moarte, și gândirea umană se îndreaptă natural spre ideologie.

„Remediul" acestei „maladii a spiritului" este, după Adorno, dezvoltarea unei dialectici negative, a unei dialectici care este proces pur și nu presupune, nici nu impune ca rezultat al său nici o idee determinată. Astfel, ferindu-se de afirmații și tinzând să pună în lumină incongruențele și disonanțele din inima conceptului, filosofia se configurează ca o critică perpetuă a lucrului gândit. Cu alte cuvinte, eforturile dialectice al gândirii lui Adorno țintesc să scoată în evidență „faptul că conceptul nu epuizează lucrul conceput"[3], deși înclinația noastră naturală este să dăm crezare identității totale și necondiționate între concept și realitate. De aceea, singura modalitate de a ne feri de această tendință este *exercitarea continuă a gândirii critice prin dialectica negativă*.

1. Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, translated by E.B.Ashton, London, Routledge, 1973, p. XIX.

2. Vom vedea în finalul capitolului de față că, prin artă, dialectica negativă ne pune în fața neconceptualului, care nu trebuie gândit ca o idee anume şi tocmai ca o trăire estetică.

3. Adorno, W. Theodor, *op. cit.*, p. 5

a. Aparența ca iluzie a adevărului și gândirea

Dacă noi, prinși în vraja propriei noastre gândiri, confundăm lucrul în sine cu imaginea pe care mintea noastră și-a format-o despre el, înseamnă că gândirea are, în mod natural, o înclinație spre aparență, spre falsitate și spre eroare cu care trebuie să ne luptăm. Demascarea acesteia implică realizarea inadecvării conceptului la lucru sau a necorespondenței totale a gândirii noastre față de realitate. Astfel, se dinamitează practic una dintre primele teorii filosofice despre natura adevărului gândit în calitate de *corespondență*, apărută încă de la Aristotel. Orice apariție, orice fenomen, aduce cu sine și un anumit grad de aparență și iluzie, de aceea nu există *corespondență* fără rest cu realitatea. Cu alte cuvinte, nu avem niciodată de-a face cu un adevăr pur, ci doar cu adevăruri parțiale, mascate de iluziile propriei noastre gândiri.

Putem observa cum, gândirea identifică lucrul în sine cu conceptul din mintea subiectului gânditor, falsificând astfel realitatea într-un mod foarte simplu: este dovedit faptul că, după ce ne-am format o idee despre cineva, tindem să vedem la acea persoană doar trăsăturile de caracter și comportamentele care confirmă ideea noastră preconceputăă despre el. Astfel, ne fabricăm singuri motive de confirmare a propriilor idei, violentând adevărul. Cu alte cuvinte, noi falsificăm realitatea pentru a se conforma *pattern*-urilor noastre de gândire și forțăm lucrurile să fie așa cum vrem noi să le gândim. Ideologia este tocmai această tendință dusă la extrem și instituționalizată, iar rolul principal al filosofiei este aceea de a demasca „neadevărul identității”[1] dintre concept și lucru.

Realitatea în genere nu este însă un lucru static, care să poată fi prins de gândire. Ea este, prin excelență procesuală, motiv pentru care lucrurile din jurul nostru și chiar noi înșine ne schimbăm de la o zi la alta. De aceea, sarcina gândirii de a aduce la stabilitate și de a „prinde” în concept ceea ce, prin definiția sa, nu poate fi prins, este imposibilă. Cu alte cuvinte, prin simplul fapt că gândim folosind concepte, noi ne creăm o reprezentare a realității care este lipsită de viață, încremenită și pietrificată. Pe urmă, folosim această „imagine” pentru a impune „legi” realității înseși. De aceea, aparența și adevărul apar mereu împreuna, împletite[2] ca firele unei țesături.

Așa stând lucrurile, lumea este ca un văl țesut din adevăr și neadevăr, aruncat de mintea noastră peste realitate. Dar, din cauza faptului că gândirea tinde spre identificare, această țesătură nu poate niciodată fi eliminată complet. Oricât de mult adevăr există în opiniile noastre, putem fi siguri că acolo este prezentă și o anumită doză de neadevăr. Mai mult decât atât, spune Adorno, cu cât ne chinuim mai mult să punem în lumină adevărul unei idei, cu atât mai mult vom reuși să scoatem la iveală neadevărul și inadecvarea sa. Iar acest lucru este vizibil cel mai bine în cazul dialecticii hegeliene. Cu cât Hegel încearcă mai mult să argumenteze faptul că Spiritul Absolut, ca Idee perfect adevărată, corespunde realității, cu atât construcția sa filosofică devine mai monstruoasă și falsitatea ei iese mai ușor în evidență. Așadar, singurul lucru pe care-l putem face este să înlăturăm pe cât posibil iluzia și să punem în lumină faptul că adevărul și neadevărul, realitatea și aparența, conceptul și lucrul sunt întrepătrunse în mod originar. Aici intră în joc dialectica negativă, care are rolul de a scoate în evidență tocmai tensiunea esențială dintre concept și realitate, negând pe rând atât realitatea conceptului, cât și posibilitatea gândirii de a exprima un adevăr absolut prin concepte[3]. De aceea, în înțelesul său adornian, dialectica nu se concretizează într-un

1. *Ibidem.*

2. *Ibidem.*

3. *Ibidem.*

punct de vedere[1], într-o poziție sau într-o credință, ci rolul său este tocmai acela de a îndepărta orice credință dogmatică prin punerea în lumină a caracterului său originar contradictoriu și inadecvat realității. Prin această mișcare, dialectica asigură libertatea gândirii care are tendința naturală de a deveni propria sa slujitoare. Noi tindem să devenim sclavii conceptelor și ideilor noastre chiar și atunci când realitatea ne dovedește că ne înșelăm. Împotriva acestei tendințe, filosofia trebuie să lupte continuu, la fel cum trebuie să lupte și împotriva aparenței de adevăr a ideilor pe care societatea ni le impune ca fiind absolute – acele „cutume" ale societății, exprimate impersonal și motivate prin simplu fapt că „așa se face" sau „așa se zice".

Așa stând lucrurile, în centrul gândirii lui Adorno stă figura negației, a contradicției dintre concept și realitate, însă nu este vorba despre orice tip de contradicție, ci despre o contradicție care sfidează regulile logicii tradiționale și care nu poate deveni în nici un fel afirmativă. Conform logicii elementare, negarea negației produce o afirmație. Această regulă este împrumutată chiar și de gramatica limbilor moderne (cum este engleza, de exemplu), unde dubla negație este interzisă[2]. În gândirea lui Adorno, însă, negația nu poate deveni niciodată afirmativă, ea nu poate constitui o idee, nu poate da determinații, ci poate doar să înlăture ceea ce este iluzoriu și fals, fără însă a garanta că ceea ce rămâne este „adevărul gol goluț".

Astfel, în dialectica negativă, momentul sintezei hegeliene nu apare niciodată, conceptul absolut nu apucă să se formeze, ci doar se profilează prin absență în conștiința noastră. Negația neafirmativă, cum mai este numită contradicția dialectică de către gânditorul german, nu afirmă nimic, dar aduce conștiinței o „presimțire" a ceea ce este inefabil, a ceea ce nu poate fi rostit și cunoscut, adică a lucrului însuși. Pentru a menține vie această presimțire, raportarea noastră față de realitatea socială trebuie să fie mereu critică și negativă. Cu alte cuvinte, nu trebuie să ne lăsăm mintea să creadă că, negând ceva, contrariul său rămâne adevărat.

În aceste condiții, negația care nu sintetizează dă naștere unei gândiri „asintetice", care este singura noastră cale de a depăși vălul aparenței pe care tot noi îl aruncăm peste lume, dezvăluind astfel un adevăr nediscursiv, care nu poate fi pus în cuvinte și conceptualizat. După cum vom vedea, acest adevăr nediscursiv este chiar *adevărul artei*, acel adevăr estetic care se arată, dar nu poate fi rostit.

b. Negația și dialectica negativă. Dezvrăjirea realității

Ideea lui Adorno despre dialectica negativă este, privită din perspectiva istoriei filosofiei, un paradox suprem. Încă de la Platon, scopul dialecticii era acela de a conduce la ideea adevărată, iar figura prin care se întâmpla acest lucru este „negația negației"[3], însă acest tip de negație este interzis gândirii nedogmatice. Astfel, dialectica devine „sensul consecvent al non-identității"[4]

---

1. *Ibidem*, p. 4.

2. Limba română este un exemplu aparte de limbă care acceptă dubla negaţie. Deşi noi nu simţim acest lucru, stranietatea unei construcţii dublu-negative o face impenetrabilă la o analiză logică elementară. O teorie filosofică interesantă legată de acest aspect al limbii române poate fi găsită la Mircea Vulcănescu, pentru care dubla negaţie este acceptată deoarece negaţia românească marchează un „prag existenţial", nu o „aneantizare a obiectului". Cu alte cuvinte, când spunem că cineva „nu este", nu ne gândim că acea persoană a trecut în nefiinţă (ca în alte limbi europene), ci că ea nu este într-un anumit loc.

3. Adorno, W. Theodor, *op. cit.*, p. XIX

4. *Ibidem*, p. 5

spre care „gândul nostru este mânat de propria sa insuficiență, de vina a ceea ce gândim”[1]. Sensul acestei „vini” originare a gândirii umane este acela că gândul simplu produce o nedreptate infinită realității atribuindu-i ceea ce există doar în mintea noastră și luând această construcție drept un adevăr absolut. Odată observat acest fapt, împreună cu caracterul iluzoriu al gândirii noastre, toate reperele sunt suspendate, toate credințele sunt puse la îndoială și toată realitatea se cere regândită. Dar care este scopul unei astfel de raportări critice continue la realitate și la gândire? Cu ce ne alegem de pe urma acesteia?

Conform lui Adorno, negația non-afirmativă care pune în mișcare mecanismul dialectic are rolul de a scoate la lumină non-identitatea dintre concept și realitate în așa fel încât noi putem intui adevărul, fără a-l afirma. Ceea ce este „dat la o parte” cu ajutorul negației, lasă loc gândirii să întrevadă ceea ce tot timpul se afla în spatele său, adică lucrul în sine. Astfel, scopul dialecticii și al reflecției filosofice în genere este această surprindere a „ceea ce este neconceptual în concept”[2], adică tocmai acel adevăr nediscursiv care stă la baza oricărui gând al nostru. În acest mod, „o filosofie care dizolvă autarhia conceptului”[3] ne dezleagă legăturile de la ochi și ne lasă să intuim ceea ce nu poate fi rostit prin procesul de negație non-sintetică a tuturor determinațiilor conceptului. Acest lucru se întâmplă „de la sine”, în cazul operelor de artă, unde noi tindem să depășim ceea ce ni se înfățișează și să țintim dincolo de sensul operei, spre trăirea estetică a adevărului ei. Scopul dialecticii este, așadar, să schimbe tocmai orientarea intimă a gândirii noastre și „să ofere conceptului o turnură spre nonidentitate”[4], spre continua contradicție, spre negativitate. Cu alte cuvinte, ceea ce scoate în evidență dialectica este faptul că toate gândurile noastre sunt niște unități de contrarii, care au aparență de stabilitate, însă, la o privire mai atentă, sunt contradictorii în adâncul lor. Diversele „momente” sau determinații ale conceptului se neagă reciproc și, din această luptă răsare aparența unității și a identității cu sine, când, de fapt, în esența lor, toate conceptele sunt dialectice și nonidentice.

Așa stând lucrurile, negația non-afirmativă, luându-ne vălul iluziei adevărului absolut de pe ochi, contribuie la ceea ce Adorno numește *dezvrăjirea lumii*. Dialectica negativă, prin faptul că demaschează complicitatea adevărului cu aparența, ne ajută să alungăm mirajul adevărului absolut propus de filosofia tradițională, și îndepărtează astfel pericolul apariției ideologiilor și a gândirii dogmatice. Abia printr-o astfel de dezvrăjire gândirea este pusă pe făgașul său propriu și filosofia poate deveni ceea ce a fost menită să fie – anume gândire liberă. De aceea, dezvrăjirea conceptului și a ideii de adevăr absolut este ceea ce Adorno numește „antidotul”[5] filosofiei tradiționale. Aici avem legate laolaltă ambele înțelesuri ale *pharmakon*-ului. Întreaga tradiție filosofică este gândită ca un *pharmakon*, ca o iluzionare, care are ca antidot, ca „leac” tocmai dialectica negativă. Astfel, vraja și dezvrăjirea, otrava și leacul sunt reunite laolaltă într-un concept al filosofiei care se definește ca critică de sine perpetuă. Dialectica negativă a lui Adorno este o dialectică a *farmecului* și a *seducției*. Orice idee are în sine o anumită doză de seducție prin simplul fapt că ne abate atenția asupra sa și ne face să o considerăm ca fiind ceva adevărat în mod absolut. Mai mult decât atât, în măsura în care gândirea însăși aruncă un văl de iluzie asupra lumii, ea este chiar definiția

1. *Ibidem*.
2. *Ibidem,* p. 12.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem.*
5. *Ibidem*, p. 13.

farmecului, iar cel care se încrede în adevărul absolut al propriilor concepte este ceea ce Adorno numește „un gânditor naiv".

Astfel, dezvrăjirea lumii nu implică nimic altceva decât alungarea acestei naivități naturale a gândirii prin conceperea farmecului *ca iluzie* și a seducției *ca joc*. Filosoful nu se mai lasă păcălit de plasa de concepte pe care el însuși o aruncă asupra lumii în încercarea de a „prinde" lucrurile însele, ci devine conștient de jocul dialectic al gândirii, care se conduce după propriile sale reguli și în cadrul căruia noi nu suntem nimic altceva decât simpli spectatori.

După cum se poate vedea, dialectica adorniană este una, prin excelență artistică. Ea se potrivește de minune gândirii operei de artă și a caracterului său seducător și fermecător. O asemenea concepție despre filosofie vine în răspărul tradiției care a urmărit dintotdeauna să facă din ea o disciplină științifică[1] și să se asigure de fermitatea și adevărul ideilor filosofice. Or, spune Adorno, opusul acestei poziții este mai degrabă adevărat. Filosofia nu este știință, ci mai degrabă un joc dialectic cu ajutorul căruia noi reușim să contemplăm jocul ca joc și să înțelegem regulile sale. Filosofia presupune punerea în lumină și conștientizarea caracterului fermecător și seducător al ideilor noastre. Astfel, ea ne asigură accesul la ceea ce de obicei rămâne ascuns în spatele ideilor, la inefabilul lor, la sentimentul inadecvării lor la realitate.

•••

După cum vom arăta, arta însăși a fost gândită de-a lungul istoriei filosofiei în așa manieră încât să ne creeze aparența înțelegerii și a raționalității. Odată cu aplicarea metodei dialectice la artă, Adorno urmărește, alături de dezvrăjirea operei de artă, și o oarecare dezvrăjire a gândirii estetice. De aceea, opera de artă însăși este dialectică într-un sens negativ. Ea se propune ca lucru de sine stătător, când, de fapt, nu este decât aură; ea cucerește prin formă, dar ascunde faptul că materia este cea care susține forma; ea se prezintă ca plăcere dezinteresată, când, de fapt, este o perpetuă critică la adresa societății și a gândirii dogmatice.

Prin toate aceste trăsături, opera de artă se constituie ca un continuu proces dialectic, prin care dobândim acces la ceea ce nu există, la ceea ce este ascuns și la ceea ce depășește capacitatea noastră de exprimare. Cu alte cuvinte, arta face neființa (sau nefiindul[2], în termenii lui Adorno) accesibilă simțurilor ca și cum ar exista în aceeași modalitate în care filosofia, prin dialectica negativă, face neconceptualul vizibil în concept. Din această perspectivă, arta și filosofia sunt strâns legate: așa cum nu există filosofie autentică care să nu critice continuu dogmatismul, nu există nici artă autentică care să nu se constituie ca o critică a societății și a ideologiei politice. Așa stând lucrurile, pentru Adorno arta este, în chiar esența sa, un demers filosofic non-conștient care, tocmai pentru că este astfel, are șanse mai mari decât filosofia să exprime inexprimabilul și să reziste tentației ideologice.

1. *Ibidem*, p. 14.

2. Pentru scopurile noastre actuale şi pentru nivelul de profunzime pe care îl ţintim, termenii de „nimic", „nefiinţă", „nefiind", „inefabil" şi „neconceptual" pot fi consideraţi cvasi-sinonimic. Atragem atenţia însă asupra faptului că, dacă se vrea o analiză mai aprofundată a gândului lui Adorno privitor la opera de artă, aceşti termeni trebuie distinşi cu atenţie.

3. Reflecţia despre artă şi teoria estetică a lui Adorno

Dintre toți membrii școlii de la Frankfurt, Adorno a fost cel mai înclinat spre artă și, în special, spre muzică, dedicând acestui domeniu numeroase cărți și colecții de eseuri. El s-a privit pe sine ca un teoretician al avangardei, dar nu s-a rezumat doar la a teoretiza experimentul artistic și a pune în lumină sensul manifestului avangardist, ci a fost el însuși un muzician pasionat, fascinat de muzica dodecafonică[1] și compozitor. Pasiunea sa pentru muzică s-a manifestat încă din tinerețe, urmând ca în anul 1925 să se mute la Viena ca să studieze tehnica de compoziție muzicală dodecafonică cu Alban Berg, care era privit ca un pionier al genului, alături de Arnold Schönberg. Pasiunea lui Adorno pentru muzica s-a concretizat într-un număr de mare compoziții și într-o serie de tratate despre muzică care și-au propus să gândească experimentul muzical ca încercare de surprindere prin sunet și atmosferă sonoră a ceea ce gândirea nu poate conceptualiza. Pornind de la acest caracter expresiv al muzicii, în mintea lui Adorno s-a născut dorința de a reuni întregul domeniu artistic sub un singur principiu teoretic, care să cuprindă atât artele sunetului, cât și artele vizuale și cele ale cuvântului. Astfel, el urmărea să gândească arta ca o modalitate privilegiată prin care mintea umană poate dobândi acces la neființă, la neconceptual și la inefabil. Pentru a îndeplini această sarcină, sistemul estetic proiectat de Adorno trebuia să dea seama și de expansiunea noilor forme de exprimare artistică și a practicilor artistice din prima jumătate a secolului.

În ciuda numelui său, *Teoria estetică* este un tratat de filosofia artei deoarece miza demersului lui Adorno a fost aceea de a surprinde caracterul procesual al artei cu ajutorul metodei sale dialectice. Scopul gânditorului german era să lase obiectul artistic să vorbească de la sine și să surprindă contradicțiile pe care acesta le expune. De aceea, chiar dacă face distincția între o anumită formă subiectivă și cea obiectivă a esteticii[2], Adorno va privilegia constant partea „obiectivă".

Dincolo de titlul său, ceea ce frapează la *Teoria estetică* este modul neconvențional în care acest tratat a fost scris. El încalcă toate regulile scriiturii filosofice tradiționale și își propune să urmeze doar curgerea dialectică a gândirii înseși, fără nici o intervenție exterioară din partea gânditorului. Caracterul fragmentar al acestei scrieri a fost pus de comentatori în legătură cu caracterul fragmentar al artei avangardiste. Cu alte cuvinte, Adorno își construiește opera filosofică ca pe o operă de artă și, prin aceasta, urmărește tocmai o critică a stilului tradițional de a face filosofie. Din opera sa el elimină paragrafele și structura tradițională a discursului, înlocuindu-le cu un flux continuu de gânduri, care își urmează drumul conform dialecticii negative. Impunerea unei forme acestui proces de gândire – adică împărțirea în paragrafe, structurarea pe părți, delimitarea introducerii și concluziilor de restul textului etc. – ar fi venit tocmai împotriva gândirii dialectice și ar fi inclus un element dogmatic. Astfel, Adorno invită cititorul să-și structureze liber în minte tema, care este tocmai punerea în lumină a neconceptualului aflat în conceptul de artă.

În spatele caracterului fragmentar însă, se profilează în mod sistematic aceeași metodă a dialecticii negative sau, cum mai este numită de filosof, a gândirii nedogmatice, care ghidează și dă

1. Dodecafonismul este o tehnică de compoziţie muzicală care a revoluţionat modul în care se comune muzica. Ea presupune folosirea celor doisprezece note ale gamei cromatice în mod egal pe parcursul unei partituri, fără a pune accentul pe nici una dintre note şi fără a le repeta în aceeaşi secvenţă. Această tehnică a spulberat sistemul de tonuri şi semitonuri pe care se baza muzica clasică, devenind foarte populară în lumea muzicală germană a vremii.

2. Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu, Coordonare, revizie şi postfaţă de Andrei Corbea, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005, p. 232 *sqq*.

coerență întregului demers. Astfel, deși doar puține pasaje din *Dialectica negativă* se referă în mod explicit la artă, teoria estetică este cea mai importantă aplicație a acestei metode în gândirea adorniană.

a. Opera de artă ca proces și mișcarea dialectică

Una dintre prejudecățile esteticii tradiționale privitoare la opera de artă este aceea că ea se constituie ca un obiect împlinit în clipa în care artistul își termină lucrarea. În realitate, opera de artă abia atunci începe „să trăiască". Abia când iese din mâna artistului și intră în circuitul cultural începe să-și formeze esența și să-și dezvolte semnificațiile în corespondență cu interesul pe care publicul îl manifestă față de ea. De aceea, opera de artă nu este un simplu obiect, ci un proces, un organism viu care se dezvoltă și se împlinește asemenea oricărui organism: în timp.

Acest caracter procesual organic al operei este motivat de Adorno prin faptul ca ea este deschisă multiplelor interpretări critice și pentru că „vorbește" fiecărui spectator în parte[1]. Or, ceea ce vorbește este în plin proces de desfășurare. Gândul însuși este procesual, spusa cu care opera de artă ne întâmpină este întotdeauna gândită ca un „unitate de sens" ce urmează să se dezvăluie, nu un „sâmbure de adevăr" deja format. De aceea, pentru a surprinde dezvăluirea de sens a operei de artă, sau aura ei cum mai este numită de Adorno, trebuie să zăbovim un răstimp în contemplare, trebuie să oferim „loc de desfășurare" sensului pe care opera ni-l comunică. De aceea, „prin imersiunea contemplativă caracterul procesual imanent al operei este eliberat"[2]. Acest caracter este declanșat chiar de privirea spectatorului, care „se scufundă" în lumea obiectului artistic și se pierde pe sine confundându-se cu opera și devenind asemănător ei[3]. Într-un asemenea proces, opera se deschide la rândul său față de contemplator și începe să îi vorbească. Dea ceea, experiența estetică este văzută de către Adorno ca o trăire a dialecticii operei de artă prin ieșire din sine. Astfel, putem înțelege de ce o operă unică se pretează mai multor interpretări și de ce aceeași persoană poate înțelege și simți în mod diferit unul și același obiect artistic, fără a se teme de incoerență. Ca proces, opera trebuie interpretată continuu și revalorificată, altfel, ea s-ar constitui ca ideologie, ca „doctrină" a artei, lucru care, pentru Adorno, anulează tocmai caracterul de artă al artei. Mai mult decât atât, dacă opera de artă nu este gândită ca proces, ci ca obiect de sine stătător, nu se mai poate diferenția în nici un fel față e realitatea cotidiană. Ea devine „natură moartă", simplă prezență, indiferentă pentru simțurile noastre. Or, opera se constituie tocmai în contrast cu lumea cotidiană, ea contravine realității obișnuite prin chiar felul său de a fi. Intenția cu care a fost produsă este tocmai aceasta: de a se distanța de ceea ce numim în genere „realitate" pentru a exprima ceea ce, în viața de zi cu zi, ne rămâne mereu ascuns.

Putem observa însă faptul că procesualitatea operei de artă nu este unilaterală, ea fiind gândită de Adorno în mai multe sensuri. El gândește, pe de o parte, procesul ca desfășurare temporală

1. „Vorbind, opera devine ceva mobil în sine. Ceea ce, în artefact, se poate numi unitate de sens, nu este static, ci procesual, desfăşurare a antagonismelor pe care orice operă le conţine în sine în mod necesar" (Adorno, W.Th., *Teoria estetică,* traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu, coordonare, revizie şi postfaţă de Andrei Corbea, Piteşti, Paralela 45, 2005, p. 250)

2. *Ibidem*.

3. „Contemplatorul nu trebuie să proiecteze în opera de artă ceea ce se întâmplă în interiorul său, pentru a se simţi confirmat, înălţat, satisfăcut, ci din contră, el trebuie să iasă din sineşi să se apropie de opera de artă, devenind asemănător ei, şi s-o realizeze pornind de la ea însăşi" (*Ibidem,* p. 389).

de semnificații, înțeles pe care l-am avut în vedere până acum. Pe de altă parte însă, el gândește procesul în sensul său juridic. „Caracterul procesual imanent al operelor de artă constă în mod obiectiv, chiar înainte ca ele să adopte vreo poziție partizană, în procesul pe care ele îl intentează împotriva elementului care le este exterior, așadar împotriva simplei existențe”[1]. Opera de artă într-un anume fel „judecă” lucrurile simplu prezente pentru inerția lor și pentru lipsa lor de inițiativă. Spre deosebire de ele, obiectul artistic nu se lasă „folosit” și „subjugat” de dorințele și scopurile subiective ale omului, ci rămâne liber. Mai mult decât atât, în libertatea sa procesuală, el are puterea de a fermeca omul, de a-l seduce și, astfel, de a aduce omul sub puterea sa.

Dar, această „aducere sub putere” este, de fapt, definiția tehnicii prin excelență. Noi, în contemporaneitate, avem o imagine foarte îngustă despre tehnică, care se referă în mare parte la sfera tehnologiei. Când spunem „tehnică”, tindem să ne gândim la așa numita „tehnică de calcul” și la dispozitive care mai de care mai sofisticate. Dar aceasta este doar o latură a tehnicii după cum o gândește Adorno. O altă latură este aceea care privește orice proces ghidat de un număr definit de pași și orientat către un scop. Vorbim despre „tehnică artistică”, ca fiind acel proces ce poate fi învățat, care are o desfășurare logică și care are în vedere un anumit scop. În opera de artă, gândită ca obiect ce își exercită farmecul și seducția asupra omului, avem de-a face cu o tehnică a eliberării omului de constrângerile lumii sale, este tehnica a ceea ce am numit „substituție de mundaneitate” care oferă posibilitatea trăirii estetice. Așadar, opera de artă este, în esența sa, tehnică, iar această tehnică are, la rândul său, de-a face cu farmecul sau, cum îl numește Adorno, vraja operei de artă.

Chiar dacă arta încearcă să se emancipeze de începuturile sale magice și ritualice, ea nu poate scăpa de această vrajă pe care opera o emană, fără a-și pierde chiar esența. De aceea, procesualitatea trebuie gândită și în coordonatele unui ritual, al unui proces magic, cu singura diferență că, în cazul artei moderne, începând cu iluminismul, nu mai aveam de-a face cu sensul tradițional al vrăjirii și al magiei, ci cu „vraja emancipată de pretenția sa de a fi reală”[2]. Cu alte cuvinte, farmecul artei nu mai este gândit ca vrajă decât în sens metaforic. Cu aceasta însă, el se conservă în chiar inima operei de artă.

În fine, pe linia procesualității despre care am vorbit până acum, se mai configurează un sens al procesului utilizat de Adorno, și anume acela al procesului ca „pro-ducere” sau aducere pe lume a ceea ce nu există. În cadrul oricărui proces „tehnic”, în sensul secund pe care l-am expus mai devreme, scopul este producerea unei ființări noi, care nu exista. În cazul operei de artă, această „aducere întru ființă” nu este nimic altceva decât punerea în operă a ceea ce nu poate fi exprimat, a ideii estetice care nu are loc în discursivitate. De aceea, Adorno spune că limbajul artei este unul non-discursiv, ea vorbește prin tăcere și dă de înțeles ceea ce este neconceptual, adică ceea ce am putea numi *nimicul însuși*[3].

Așadar, vedem că în jurul artei gândite ca proces se strâng laolaltă mai multe determinări esențiale. Procesul este gândit ca un proces istoric, juridic sau critic, tehnic, magic și productiv. Toate aceste laturi dau seama, în felul lor, de ființa operei de artă. Un singur sens al procesului, care le strânge laolaltă pe toate, nu l-am menționat în mod expres, deși este cel mai evident: *opera de artă, pentru Adorno, este în primul rând un proces dialectic în sensul negativ pe care l-am discutat mai*

1. *Ibidem,* p. 251.

2. Ibidem, p. 86.

3. *Ibidem*, p. 239.

înainte. Acesta strânge laolaltă toate determinațiile artei și le dă coerență. De aceea, în continuare vom pune în evidență această coerență dialectică a operei de artă, urmând ca, ulterior, să deducem din această unitate restul momentelor pe care le-am expus succint în acest subcapitol.

b. Dialectica operei de artă

Încercând să aplicăm metoda dialecticii negative la artă, putem vedea modul în care aceasta configurează în mod intim caracterul procesual al operei în toate cele cinci sensuri menționate. De fapt, la o privire mai atentă, opera de artă ca proces are la bază tocmai această dialectică negativă, care constituie chiar originea operei de artă și posibilitatea sa de a prinde în materie inefabilul. De aceea, de multe ori Adorno se referă metaforic la opera de artă ca la un câmp de forțe sau ca la rezultanta unor forțe contrarii[1]. Imaginea aceasta ne trimite în mod evident la faptul că, în procesul ce definește operele de artă, nu este pre-intenționat nici un rezultat, nu se poate impune nici un „sens absolut" al operei de artă, ci sensul său este dat tocmai de această dialectică negativă a momentelor sale, în cadrul căreia fiecare moment participă în felul său și determină sensul.

Cu alte cuvinte, trăirea noastră estetică și înțelegerea operei de artă nu are câtuși de puțin de a face cu intențiile reale ale artistului, ci este o combinație neintențională a unor factori istorici, tehnici, judicativi[2], productivi și „farmacologici"[3]. Experiența noastră ia naștere, așadar, din lupta dialectică a acestor forțe care, într-un fel sau altul, constituie obiectul pe care îl contemplăm. Nici una dintre ele, însă, nu are vreun scop în sine, ci ele tind doar să se nege reciproc în cadrul operei de artă, astfel încât noi să nu le vedem ca atare, ci să fim martorii unui rezultat general capabil să ne ofere atât plăcere estetică, cât și motive de contemplație intelectuală. Faptul că lucrurile stau așa îl putem vedea atunci când încercăm să delimităm cu exactitate toate aceste „momente" sau „forțe" constitutive ale operei de artă. Încercând să urmărim tehnica unui tablou, spre exemplu, noi pierdem din vedere întregul și cu cât ne abatem mai mult asupra acestei tehnici, cu cât studiem fiecare tușă lăsată de pictor pe pânză, cu atât atitudinea noastră față de operă devine mai artificială. Cu toate acestea, celelalte momente nu dispar pur și simplu, ci doar sunt negate și atenuate, menținându-se pe fundal. Există un farmec al detaliului, o judecată estetică privitoare la fragment și o plăcere derivată din această analiză.

Într-un asemenea proces dialectic, putem urmări elementele pe care le-am vizat când am vorbit despre dialectica negativă ca metodă. Gândită dialectic, opera de artă refuză ideologia pentru că nici o idee nu este capabilă să surprindă întregul adevăr al operei. De asemenea, ea se constituie prin excelență ca o aparență, în măsura în care gândirea noastră nu vizează în actul de contemplare obiectul artistic în materialitatea și obiectivitatea sa, ci acel ceva pentru care acesta este simbol. În cadrul experienței estetice, noi ne raportăm la opera de artă ca la o „haină a unui corp invizibil"[4]. Acel ceva la care ne raportăm efectiv atunci când privim o operă nu este, de fapt, un lucru, ci este chiar negația lucrului, este neființă. De aceea, opera de artă în

1. „De aceea, nu în ultimul rând, o operă de artă este receptată adecvat doar ca proces. Dacă fiecare operă este însă un câmp de forţe, configuraţie dinamică a momentelor sale, atunci nu mai puţin este arta în ansamblul său." (*Ibidem*, p.426); „Operele de artă se disting însă de ceea ce este schematic sub aspect productiv doar prin momentul autonomiei detaliilor lor; fiecare operă de artă autentică este rezultanta forţelor centripetale şi a forţelor centrifugale." (*Ibidem*, p. 429).

2. Care ţin de judecata în genere şi de procesul intentat de artă societăţii în mod special.

3. Care ţin de farmecul inerent operei de artă.

4. Theodor W. Adorno, *Teoria Estetică, ed. cit.*, p. 449.

însăși apariția sa este dialectică, ea se neagă pe sine ca obiect pentru a ne oferi o experiență a non-obiectualului. Acest non-obiectual nu este, astfel, nimic altceva decât farmecul operei de artă, iluzia pe care ea ne-o așterne în față.
Nu trebuie, însă, să uităm că experiența estetică însăși este un proces care are drept corespondent în opera de artă cele cinci momente pe care le-am menționat: istoricitate, judecată, tehnică, farmec și producere obiectuală a nimicului. Punând în lumină modul în care acestea se configurează reciproc, putem da seama de caracterul dialectic al operei de artă gândită ca proces unitar.
La o primă vedere, putem observa că istoricitatea operei de artă intră într-o relație dialectică cu istoricitatea politică și se configurează ca o judecare sau critică a propriei epoci. Deci primele două, momente trebuie tratate împreună. Totodată, tehnicitatea operei de artă se constituie ca o deturnare a mijloacelor tehnologice în scopul fermecării sau vrăjirii spectatorului. Așadar, și aceste două momente trebuie tratate împreună. În final, rămâne momentul înființării nimicului, al producerii, care este tocmai ceea ce oferă coerență și „conținut de adevăr" operei ca atare și în slujba căruia sunt puse celelalte momente.

i. Momentul istoricității și cel al judecății operei de artă.
Pentru Adorno, istoricitatea este esențială pentru artă deoarece, prin istoricitatea sa, ea pune la păstrare și transfigurează ceea ce este neconceptual. Doar adevărul pur este etern și imuabil, opera de artă ca proces este devenire continuă și schimbare, iar această schimbare este posibilă doar dacă „momentul istoric este constitutiv pentru operele de artă"[1]. Cu alte cuvinte, opera de artă ca proces viu, animat de privirea spectatorului, are propria sa vreme. Forța de seducție și farmecul operei de artă nu este un dat etern, ci se formează în timp printr-un proces dialectic. Ceea ce determină aceste forțe nu este nimic altceva decât modul în care opera de artă vine în întâmpinarea timpurilor sale și „se livrează fără restricție conținutului material al istoriei epocii lor"[2], păstrându-se astfel în actualitate prin intermediul publicului.
Așadar, dacă resimțim plăcere privind un tablou, înseamnă că el încă mai ne vorbește, în acea modalitate non-discursivă în care ne vorbește arta. Atunci când, din contră, tablourile încetează a ne mai comunica idei estetice, când nu mai vedem în ele non-conceptualul, înseamnă că și-au epuizat rezerva de sens și și-au pierdut semnificația. Timpul lor a trecut și ele însele devin opace, nu ne mai spun nimic. Din această perspectivă, operele de artă pot fi privite ca un fel de „istoriografie a epocii lor, non-conștientă de sine"[3]. Într-un fel, arta scrie istorie într-un sens foarte paradoxal. Prin realizările artistice se pot defini întregi epoci istorice, cum este Renașterea, de exemplu și tot prin raportare la opere, noi putem redescoperi o anumită perioadă istorică. La fel ca în scrierile istoriografice, operele de artă sunt un fel de radiografie a posibilităților tehnice, a mentalităților și a valorilor anumitor culturi. Cu toate acestea, istoria artei nu urmează îndeaproape istoria societății. Din contră, arta „parazitează"[4] istoria politică și o reflectă prin opoziție. Ea se constituie ca o critică a acesteia. De aceea, arta tinde să depășească prejudecățile epocii sale tocmai prin critica moravurilor, culturii și obiceiurilor unui anumit popor istoric.

1. *Ibidem*, p. 260.
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. În sensul său originar şi etimologic, a parazita înseamnă „a sta lângă". În greaca veche acest verb se referea la cei care participau la un ospăţ, fără a fi invitaţi în mod special.

Fiind non-conștientă de sine[1], arta nu poate fi manipulată. Ea se definește în lupă cu societatea și cu lumea obișnuită tocmai pentru că, în vederea dobândirii statutului său de operă, ea trebuie să contrasteze cu mediul înconjurător. Cu alte cuvinte, arta nu se poate constitui ca artă dacă se „confundă" cu lumea sa. Ca să seducă, să ne „atragă atenția", ea trebuie să iasă în evidență ca altceva și, astfel, să ne convingă că mai degrabă ea decât lucrurile din jurul său merită atenția noastră. Astfel, ea este o critică non-discursivă a societății. Acest limbaj al artei este gândit de Adorno ca „o expresie mută și efemeră"[2], care poate fi surprinsă doar prin contemplarea obiectului estetic.

Drept urmare, o operă de artă ce exprimă ideologia socială a timpurilor sale are valoare estetică nulă deoarece nu mai atrage atenția și nu mai farmecă de vreme ce este impusă cu forța. Exemplul cel mai evident al acestui tip de artă este arta propagandistică care, tocmai prin faptul că se face complice cu ideologia vremii sale, nu se mai poate evidenția în mediul ambiant al spectatorului. Arta, ca proces intentat realității empirice și societății își spune, așadar, verdictul în acest limbaj mut și nediscursiv care ne seduce și ne farmecă. În inima sa, opera de artă se constituie ca o chemare la reflecție critică asupra lumii în care trăim și tocmai de aceea istoricitatea și caracterul său judicativ sunt puse în strânsă legătură.

Acest fenomen include însă și reversul medaliei. Dacă o operă de artă are puterea de a deveni o istoriografie a epocii sale ca o critică a acesteia, atunci orice obiect fără pretenții artistice inițiale care, la un moment dat în istorie, se profilează împotriva cutumelor vremii poate dobândi calitatea de operă de artă. „Cum operele de artă care n-au fost realizate ca artă sau au fost produse înainte de epoca autonomiei lor pot deveni artă prin istorie, tot astfel stau lucrurile și cu ceea ce astăzi este, ca artă, pus sub semnul întrebării". Așa se întâmplă cu obiectele de cult ale Antichității sau cu creațiile renegate ale istoriei artei care sunt redescoperite în modernitate.

Drept urmare, poate apărea un anumit decalaj între data istorică de producție a artei și data la care ea devine semnificativă pentru public în calitatea sa de critică a societății. De aceea, întrucât istoricitatea operei de artă se constituie în opoziție cu istoria socială a lumii, există opere de artă care „își așteaptă vremea" și opere cărora „le-a venit sorocul". Atunci când opera de artă nu mai comunică în limbajul său non-discursiv ochilor și minților noastre sau când nu mai există ochi care să perceapă acest mesaj, ea devine o simplă relicvă și își pierde farmecul și forța de seducție, fiind văduvită astfel de propria sa ființă își pierde chiar propria ființă.

Așadar, arta, privită din perspectiva dialecticii negative, nu este ceva în sine, ci se constituie în fiecare moment doar prin raportare la ceea ce ea critică – adică la atmosfera socială în genere și la realitatea empirică. Opera de artă este un fel de „tribunal" care intentează proces și judecă propria sa epocă istorică. Acest proces nu este însă unul etern și perpetuu, ci vine mereu „la termen". Există un „moment" în care opera de artă ori se exprimă prin tăcere, ori își ratează propriul destin. Cu alte cuvinte, opera de artă așteaptă prilejul de a critica societatea în virtutea propriului său caracter istoric.

Această abordare elimină din start o serie întreagă de probleme pe care filosofia artei tradiționale nu le putea rezolva. Ea ne scutește de niște discuții interminabile privitoare la „ce este arta adevărată?" care se abat asupra tuturor noilor practici artistice în primii lor ani de existență. Din

1. A se observa faptul că Adorno nu folosește termenul de „inconștient". Non-conștiența artei nu se referă la faptul că ea este un produs arbitrar și nereflectat. Din contră, ea se situează ca o critică a conștiinței de sine a epocii. Arta exprima, după Adorno, *Weltanschauung*-ul epocii sale mai degrabă în calitate de critică, decât în mod pozitiv.

2. Adorno, *Teoria Estetică*, *ed. cit.*, p. 262.

perspectiva procesualității istorice a artei, operele au o vreme pe care o așteaptă și în afara căreia nu se pot constitui în calitate de critică a societății. De asemenea, faptul că arta este istorică în propria sa esență ne deschide calea spre următorul moment al dialecticii operei de artă: momentul tehnicii. Dacă arta depinde de epoca sa istorică, atunci ea trebuie să depindă și de posibilitățile tehnice ale acestei epoci. Cum sugeram mai devreme, tehnica nu este „opusul" artei adevărate, ci un moment dialectic esențial al său. Arta se constituie în relație strânsă cu tehnica în cele două sensuri pe care le-am menționat.

ii. Momentul tehnicii și al farmecului operei.

Relația artei cu tehnica este, de asemenea, una parazitară. Ea se folosește de tehnică, însă nu în scopul pentru care această a fost inventată, care este acela de a subjuga natura prin ingeniozitatea omului. De orice tip ar fi ea, începând de la cele mai simple tehnici agricole primitive, până la tehnologia actuală, scopul său a fost dintotdeauna acela al lărgirii și simplificării mediului ambiant al omului, astfel încât existența umană să fie mai facilă. S-au găsit metode de a îngrădi natura în rezervații, de a alunga animalele nedorite din orașe, de a constrânge forțele naturii să ne asculte și de a le folosi, atunci când este nevoie, în scopurile noastre particulare. În această ipostază, tehnica în genere, gândită ca totalitate a mijloacelor prin care noi ne facem traiul mai ușor și reușim să dominăm natura, nu este nimic mai mult decât o unealtă în mâna societății, folosită adesea în mod abuziv și necontrolat. În unele cazuri această unealtă este foarte sofisticată, alteori rudimentară, însă principiul de bază este același deoarece, înainte ca tehnica să fie concretizată în obiecte și utilaje, ea este *o atitudine a omului față de mediul înconjurător*, prin care el își impune propria voință.

Arta reușește tocmai să întoarcă această armă a societății împotriva sa. Și în artă, tehnica reprezintă „termenul estetic care desemnează dominația materialului"[1]. Diferența este, de această dată, că dominarea materialului, a naturii, nu are loc în vederea exploatării acesteia, ci tocmai în vederea criticii unei societăți care abuzează de tehnică. Cu alte cuvinte, arta presupune deturnarea tehnicii de la uzul său inițial cu ajutorul unei schimbări de atitudine. Atunci când atitudinea tehnică este înlocuită cu atitudinea estetică, tehnica însăși devine o trăsătură esențială a operei de artă. Și artistul se folosește de materia procurată din natură pentru a-și exprima ideile, și el se luptă să-și impună propria voință asupra materialului în care lucrează. Scopul acestui proces nu este însă unul pragmatic, el nu vizează îmbunătățirea propriilor sale condiții de viață. Arta nu consumă materia pe post de combustibil și nu o folosește ca pe o simplă resursă. Din contră, în mâinile artistului, materia este oarecum însuflețită de spirit, ea devine o critică a societății prin simplul fapt să i se dă o formă care ne comunică ceva în limbajul nediscursiv despre care am vorbit în paragraful anterior.

Acesta este și motivul pentru care, în artă, tehnica nu se referă neapărat la *automatizare* și la *productivitate*, ci mai curând la „preponderența situației în care conștiința dispune liber de toate mijloacele"[2]. Așadar, tehnica artistică vizează emanciparea tuturor artelor la nivelul de arte libere. Ea lasă artistul să-și exprime creativitatea fără efort, astfel încât ceea ce el încearcă să prindă în operă (neconceptualul, nimicul) să poată apărea mai ușor prin materie și să fie mai puțin constrâns de rezistența opusă de material.

1. *Ibidem,* p. 303.

2. *Ibidem.*

În această calitate, „tehnica este, totuși, constitutivă pentru artă, pentru că ea rezumă faptul că orice operă de artă este produsă de oameni și că aspectul ei artistic este tot produsul lor”[1]. Astfel, ea ne oferă posibilitatea de a căuta sens în opera de artă. Dacă opera nu ar fi fost un produs omenesc, atunci noi nu am avea de ce să presupunem că ea are vreun sens. Dar, tocmai pentru că este produsă printr-un proces tehnic, noi suntem legitimați să „ascultăm” mesajul pe care arta ni-l comunică, „critica” sa. Astfel, tehnica „autorizează judecata în zona lipsită, în mod normal, de judecată”[2]. Pornind de aici, arta își dobândește istoricitatea și puterea de a intenta proces realității deoarece doar gândul că opera în sine este o concretizare a unei intenții umane definite ne poate determina să-i atribuim rost și semnificație. Altfel, ea ar fi o simplă prezență, un lucru indiferent care nu ne atrage atenția în nici un fel și nici nu ne comunică nimic. De aceea, „tehnica este cheia înțelegerii artei; doar ea ne conduce gândirea spre interiorul operelor de artă”[3]. Numai pornind de la „tehnica” operei de artă și de la legitimarea pe care ea o aduce criticii societății rostită de orice demers artistic, noi suntem atrași de operă și ne lăsăm cuprinși de farmecul ei.

Nu trebuie însă să confundăm tehnica în acest sens foarte larg cu simpla prelucrare folosind mijloace tehnice. Orice operă de artă trebuie înțeleasă pornind de la caracterul ei tehnic, chiar dacă nu a necesitat niciodată o prelucrare propriu-zisă, cum este cazul, spre exemplu, al *Fântânii* lui Duchamp. O definiție negativă dată de Adorno ne poate lămuri în această discuție: tehnica trebuie gândită ca „factorul prin care operele de artă, având o finalitate, se organizează în modul care îi este refuzat existenței pure și simple”[4]. Datorită intervenției acesteia, arta este ceva mai mult decât o simplă prezență și ne comunică ceva mai mult decât un simplu copac. Așadar, ceea ce asigură acest „mai mult” al artei în comparație cu alte ființări este momentul său tehnic care oferă condiții de posibilitate conținutului său discursiv mut[5].

După cum se poate lesne vedea, caracterul tehnic al artei a fost deja pus în legătură cu seducția și cu farmecul prin faptul că el oferă cheia prin care ne lăsăm captivați de operă. Adorno însuși susține că „arta nu e niciunde atât de complice iluziilor precum în aspectul tehnic indispensabil al forței sale magice”[6]. Cu alte cuvinte, tehnica este cea care dă posibilitate farmecului și seducției artei să se manifeste. În natură nu exisă farmec și seducție decât în măsura în care, urmând o idee kantiană, ne gândim că un anumit peisaj ne apare „ca și cum ar fi fost făcut de cineva”. Altfel, natura nu farmecă deoarece nu există farmec în ceea ce crește se dezvoltă de la sine. Doar acolo unde presupunem o intenție, adică o oarecare tehnică în sensul lui Adorno, ne lăsăm purtați de magia artei.

Legătura dintre ceea ce noi am numit de-a lungul acestei cărți farmec și magia în sensul lui Adorno este evidentă. Mai puțin evidentă este însă legătura farmecului cu tehnica. Pentru a ne da seama de aceasta, trebuie să ne gândim la începuturile magice și ritualice ale artei. Arta nu a fost întotdeauna „artă liberă”, ci, într-o perioadă primitivă, artefactele au servit ca obiect de cult și ca obiect ritualic. În această ipostază a artei avem totemul, păpușile voodoo, templele, statuile

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*, p. 304

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*, p. 308.

5. „Tehnica se îngrijește ca opera de artă să fie mai mult decât o aglomerare a ce există în fapt, iar acest Mai-mult constituie conținutul său” (*Ibidem*).

6. *Ibidem*.

zeilor, obiectele de cult etc. Cu alte cuvinte, arta avea o menire, anume aceea de a servi drept ustensil de convocare al unei anumite forme de divinitate în cadrul unui ritual. Dar ritualul, dacă este să îl gândim în senul său originar nu este nimic altceva decât o tehnică de înfăptuire a magiei – un proces de invocare și de prindere a spiritului într-un anumit obiect. Exact același scop îl are și tehnica față de opera de artă, numai că, de această dată, avem de-a face cu un ritual desacralizat. De aceea, farmecul operei de artă nu mai este *incantație*, ci rămâne doar „aparența sa [care] desacralizează lumea desacralizată”[1]. Astfel, arta este magie care a renunțat la pretenția sa de adevăr, fapt care este definitoriu pentru experiența estetică în genere. Deși experiența estetică autentică are loc ca un act de magie, noi nu-i mai dăm crezare aurei sale sacre și îl experimentăm ca pe un eveniment profan.

Cu toate acestea, „prin simplul fapt că există, operele de artă postulează existența unei realități inexistente”[2]. Ele, prin caracterul lor fermecător și prin substituția de mundaneitate specifică acestuia, postulează o lume iluzorie, o lume care nu (mai) există, ca fiind adevărată și aievea. De aceea, ea are o complicitate esențială cu neființa, cu nimicul, cu inexistentul. Astfel, drumul nostru dialectic printre momentele operei de artă gândite ca proces ne-a dus spre esența intimă a artei care, conform lui Adorno, este faptul de a face să fie ceea ce nu este sau faptul de a ipostazia nimicul. Am pornit de la artă ca proces istoric care se constituie în opoziție cu istoria socială și enunță o *critică adresată societății*. Acest caracter „judicativ” al operei de artă, care îi permite să critice societatea într-un mod nediscursiv este garantat de momentul tehnic care întemeiază orice pretenție de mesaj și de sens a operei de artă. Momentul tehnic, la rândul său, este în strânsă complicitate cu farmecul artei care, ca magie desacralizată, ipostaziază o lume inexistentă *ca și cum ar fi aievea*. Astfel, drumul nostru dialectic negativ ne-a condus către ideea nimicului.

La o primă vedere, am putea spune că principiile enunțate de noi ale dialecticii negative au fost încălcate pentru că am ajuns la ceea ce am putea numi o esență a artei pe care o afirmăm. Dar, acesta nu este un rezultat pozitiv pentru că nimicul este tocmai ceea ce scapă mereu conceptualizării și ceea ce nu poate fi afirmat niciodată. Așadar, nu poate exista o ideologie a nimicului. Principiile dialecticii negative nu au fost încălcate și, tocmai de aceea, putem continua să surprindem modul în care momentele constitutive operei de artă se configurează în mod principal pornind de la nefiind.

iii. Arta ca proces înființare și Nefiindul

În cel din urmă înțeles al procesualității operei de artă ne întâlnim cu arta ca înființare a neființei sau ca manifestare a Nefiindului. Orice proces de producție implică aducerea pe lume a unui obiect care, anterior, nu exista, dar opera de artă face mai mult decât atât. Nu numai că creația artistică aduce pe lume un obiect care nu exista, dar ea pune în operă *neființa însăși*. Astfel, ea face manifest pentru simțuri ceea ce gândirea nu poate concepe și rostirea nu poate pune în cuvinte, iar tocmai acest Nefiind este ceea ce rămâne străin de orice ideologie și pune în mișcare întregul mecanism dialectic al operei.

Problema aducerii la ființă a nimicului apare la Adorno în legătură ca caracterului de apariție al artei. Obiectul artistic ni se înfățișează, dar în această apariție a sa, el nu se înfățișează pe sine, ci înfățișează *altceva*, o anumită „stare de spirit”, o anumită dispoziție afectivă, o anumită idee

1. *Ibidem*, p. 86.

2. *Ibidem*, p. 87.

estetică care ne vorbește într-un limbaj nediscursiv. Astfel, „în fiecare operă de artă apare ceva ce nu există”[1], care este elaborat prin procesul tehnic și „adus pe lume” de către artist. Practic, prin tehnica sa, artistul „înființează neființa”, o pune în operă astfel încât aceasta să apară oricărui privitor. Tocmai această neființă aparentă în opera de artă este cea ce oferă, după cum am văzut, posibilitatea diferențierii operei de artă de orice alt lucru existent pur și simplu.

În această apariție a nefiindului ca și cum ar fi aievea, este dat ceea ce putem numi „adevărul” artei. În limbajul lui Adorno, „adevărul” artei este egal cu ceea ce arta adeverește și înfățișează ochiului celui care contemplă, adică tocmai „conținutul” artei – ceea ce ni s-a dezvăluit încă de la început a fi neconceptualul, ideea estetică în forma ei nediscursivă, care se adresează afectivității noastre și ne comunică prin tăcere, dar care, astfel fiind, rostește cea mai puternică critică la adresa ordinii sociale ideologice.

Acest Nefiind care apare în artă nu este, însă, nemijlocit. El nu apare „în carne și oase”, ci numai prin intermediul materiei. Ideea care este comunicată de obiectul estetic ca atare care, nu se poate înfățișa fără materie. Chiar și în muzica avem de-a face cu o anumită materialitate a compoziției de care nu putem scăpa. Instrumentele care produc sunetele, mediul ambiant prin care călătoresc undele sonore, clipele de liniște care dau sens întregii compoziții – acestea toate sunt ceea ce am putea numi „materia” actului muzical. Așadar, nefiindul „este mijlocit prin fragmente ale fiindului”, el este împletit cu ființa într-un mod în care el își dobândește de la aceea existența în timp ce se expune privirii care contemplă sau urechii care aude. Astfel, în contemplarea estetică suntem conduși către inefabil prin imagine și către neconceptual prin apariție. Trăirea estetică nu poate fi pusă în cuvinte și rămâne o experiență ce nu poate fi conceptualizată până la capăt tocmai deoarece ea are ca „punct de referință” tocmai această neființă paradoxală care se înfățișează pe sine în materie, ca prin magie, deși ea propriu-zis nu există. Din această cauză, trăirea estetică este desemnată uneori de Adorno ca „fior” ce ne paralizează gândirea pentru o clipă, suficient cât noi să lăsăm opera să vorbească de la sine și să ne comunice ceea ce este mai presus de cuvinte.

Acest „mai presus de cuvinte” pe care îl simțim atunci când contemplăm opera de artă este, de fapt, experiența neființei. La nivel afectiv, Adorno asociază această experiență cu „nostalgia”[2], care, gândită filosofic, nu este nimic altceva decât sentimentul acelei „lipse” nedeterminate și constitutive sufletului omenesc, sentimentul că, în călătoria noastră prin lume ne-am pierdut pe noi înșine. Opera de artă corespunde acestui gol interior tocmai prin faptul că înfățișează ceea ce nouă mereu „ne scapă” – adică neconceptualul, iraționalul sau inefabilul. În această privire contemplatoare a omului în căutarea propriei ființe, opera de artă se împlinește și își înfățișează conținutul de adevăr. Nostalgia este tocmai dorul după ceva nedeterminat, care ne bântuie. Arta însă aduce nedeterminatul în existență și, prin farmecul și seducția sa, transformă bântuirea în peisaj. Astfel, ea pune în fața noastră obiectul nostalgiei și ne alină pentru un moment dorul care ne neliniștește. De aceea, în experiența artistică, grija, pe care Heidegger o consideră chiar *ființa omului*, este calmată astfel încât noi să avem acces la ceea ce se află dincolo de ea, adică la neființă.

1. *Ibidem*, p. 120.

2. *Ibidem,* p. 402.

•••

Prin nefiindul pe care îl ipostaziază și care se adresează direct afectivității omului, arta are o putere de convingere și de persuasiune mai puternică decât orice discurs. De aceea, ea este critica cea mai puternică la adresa societății, care nu poate fi redusă la tăcere. Căci cum am putea reduce la tăcere ceea ce comunică tocmai în modul tăcerii? De aceea, Adorno vede arta ca o ultimă metodă de a rezista și de a te revolta în fața nedreptăților istorice.

Trecând peste acest aspect politic însă, putem înțelege modul în care opera de artă ne poate împlini la nivel profund pe noi înșine, ca oameni. Ea, ca ipostaziere a nimicului pe calea tehnicii, oferă sufletului omenesc în mod mediat ceea ce ea caută dintotdeauna: unitatea eului cu lumea, unitatea conștiinței cu obiectul său și unitatea gândirii cu experiența. Experiența estetică este paradoxală tocmai pentru că dă de înțeles suspendând gândirea. Ea se adresează celei mai adânci laturi a subiectivității noastre și, în cadrul experienței estetice, suspendă distanța dintre noi și operă. Astfel, scopul procesului dialectic negativ este împlinit în artă, oferind modelul adecvării gândului nostru la obiect într-un mod neconceptual ce nu se poate înfăptui decât la nivelul afectivității. Căci, dincolo de intelect și discursivitate, acesta este singurul „loc" din sufletul nostru unde putem găsi, într-un anume fel, sens.

Capitolul XIV

LUCRĂRI DE REFERINŢĂ ÎN FILOSOFIA ARTEI MODERNE. - MARTIN HEIDEGGER –

1. Specificul general al gândirii heideggeriene

Printre istoricii filosofiei este acceptat în mod general faptul că, odată cu Heidegger, gândirea specifică modernității se pune pe un alt făgaș, încă neexplorat până în acel moment. În opera sa monumentală, care cuprinde nu mai puțin de o sută două volume[1], gânditorul german își propune să reinterpreteze întreaga istorie a filosofiei, folosind metoda fenomenologică[2] și urmărind la fiecare pas problema sensului ființei și problema adevărului, înțeles în sensul vechi grecesc ca *alētheia*. Drept urmare, după cum arată Walter Biemel, traiectoria de gândire a lui Heidegger poate fi trasată dacă urmărim aceste două probleme fundamentale care o traversează în totalitate[3].

Reflecția heideggeriană asupra artei nu face, așadar, excepție de la această traiectorie. Ea se articulează în mod organic cu aceste interogații fundamentale care ghidează gândul filosofului german. De aceea, înainte de a pătrunde în problematica operei de artă, trebuie să lămurim mai întâi caracterul *ontologic* și *alethic* al gândirii heideggeriene, așa cum este el articulat încă din lucrările de tinerețe și cum poate fi reperat într-o manieră sistematică în *Ființă și timp*, una dintre cele mai influente lucrări filosofice ale secolului XX, o lucrare care va constitui „cadrul conceptual" în care gândirea lui Martin Heidegger se va desfășura pe tot parcursul vieții filosofului.

Caracterul *ontologic* al cercetării heideggeriene despre artă se referă la faptul că se urmărește determinarea unei ființări anume (opera de artă) cu privire la ființa sa, la felul său de a fi cel mai intim[4]. Această ființă nu este, însă, ceva de felul unui obiect concret, ci este o „idee" sau un gând de care omul se folosește (cel mai adesea în mod inconștient) pentru a-și organiza lumea înconjurătoare. În mod automat, noi „ierarhizăm" realitatea după felul de a fi al lucrurilor cu care ne întâlnim și punem în clase diferite operele de artă și ustensilele, cărțile și legumele sau hainele și articolele de mobilier. Chiar dacă nu îl putem articula în cuvinte, pentru fiecare dintre aceste

1. Merită menţionat faptul, deşi publicarea operelor complete heideggeriene a început încă din timpul vieţii filosofului, ea nu s-a încheiat până în momentul redactării lucrării de faţă, în anul 2016.

2. Metoda fenomenologică este o metodă de filosofare dezvoltată de către filosoful german Edmund Husserl, care îşi propune să redefinească raportarea filosofică la lume în genere punând accent pe ideea că toate obiectele lumii se constituie în mod intenţional în conştiinţa omului şi că, dincolo de această constituire şi de sensurile care pot fi derivate din aceasta, noi nu avem acces la „realitatea în sine", aceasta putând fi „pusă în paranteze".

3. „Dacă încercăm să surprindem acel miez al interogării lui Heidegger care animă gândirea sa şi-l îndeamnă la o căutare fără de odihnă, constatăm cu uimire că acest miez este în sine dublu. Este interogarea privitoare la fiinţă şi totodată interogarea privitoare la *aletheia*." (Walter Biemel, *Heidegger*, traducere din germană de Thomas Kleininger actualizată de Cătălin Cioabă, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006).

4. Pentru distincţia dintre ontic şi ontologic, pe de o parte, şi dintre fiinţă şi fiinţare, pe de altă parte, *v.* Vol. I, capitolul 3.

clase de obiecte, noi recunoaștem un sens al ființei implicit pe care îl „mânuim" zilnic. Ceea ce Heidegger numește „întrebarea privitoare la sensul ființei" este tocmai încercarea de explicitare a acestui sens după care ne ordonăm lumea în funcție de înțelegerea implicită a ființei lucrurilor pe care le întâlnim. Exact această întrebare, după cum vom vedea, va încerca filosoful german să răspundă și în legătură cu arta. De aceea, gândirea despre artă a lui Heidegger are un caracter ontologic asumat.

Caracterul *alethic*, de „scoatere din ascundere", cum spune textul german, se referă la faptul că *ființa* este mereu descoperită de gândirea omenească și de nimic altceva. În termenii lui Heidegger, ființa se adeverește întotdeauna pentru privirea umană și, tocmai de aceea, trebuie să luăm cu atenție în considerare *raportul* dintre om și ființa lucrurilor cu care el se preocupă zilnic. Așadar, pe lângă întrebarea privitoare la ființă apare și întrebarea privitoare la raportul dintre gândirea umană și ființă, care face posibilă înțelegerea ființei și „descoperirea" sensului său.

Acest dublu demers *alethic* și *ontologic* este vizibil și în *Originea operei de artă*, principala scriere în care filosoful german abordează problema felului de a fi al operei de artă. Pe de o parte avem opera de artă ca obiect artistic și estetic totodată, cu esența sa proprie și cu trăsăturile sale esențiale caracteristice. Această operă de artă este, însă, percepută și produsă de către om, care este dotat cu singurul tip de conștiință reflexivă despre care avem cunoștință la ora actuală, și care are posibilitatea de a înțelege sensul ființei unui lucru în genere. De aceea, pentru o analiză corectă a felului de a fi al operei de artă, trebuie să luăm în considerare și „constituția de ființă" a omului, adică felul de a fi al celui ce percepe acea operă.

Cu alte cuvinte, o tratare „detașată" a problemei ființei operei de artă nu este posibilă deoarece arta este de fiecare dată văzută, apreciată și valorizată estetic de către om. Tocmai de aceea, noi nu putem face abstracție de felul acestuia de a fi, de ființa sa cea mai intimă, de afectivitatea, limbajul și felul său de a înțelege lumea în genere. Drept urmare, conform concepției heideggeriene, o cercetare asupra ideii de artă trebuie să plece de pe fundamentele înțelegerii felului de a fi al omului, ca ființare capabilă să gândească ființa.

Se întâmplă astfel deoarece, mereu când privim o operă de artă, noi „încărcăm" acest obiect cu sensuri și determinații corespunzătoare felului în care noi înșine, ca oameni, suntem construiți. Astfel, în mod inconștient, „ne punem amprenta" asupra artei și o deformăm în conformitate cu propria noastră ființă. Din această cauză, la întâlnirea cu opera de artă, nu putem niciodată face abstracție de „ochelarii" pe care natura ni i-a pus pe ochii sufletului încă de la naștere și prin care noi înțelegem în fiecare zi lumea. Ca prim pas în înțelegerea artei trebuie să vină o înțelegere de sine a privitorului, o conștientizare a felului în care el relaționează cu lumea și înțelege ființa. Fără un astfel de fundament constituit dintr-o „cunoaștere de sine" a omului, discuțiile despre artă rămân fără temei, suspendate într-o continuă luptă de opinii bazată pe arbitrariate și pe bunul plac al fiecăruia.

Așa stând lucrurile, demersul nostru din acest capitol trebuie să asigure, mai întâi, urmărind gândul heideggerian, o înțelegere de a felului de a fi al omului, pentru ca abia ulterior să putem determina care este „originea" operei de artă. Dar, întrucât problema ființei omului a fost pusă explicit în special în lucrările lui Heidegger de tinerețe, pe când problema operei de artă a fost pusă în plină perioadă de maturitate, mai întâi să discutăm despre cele două mari perioade ale gândirii heideggeriene la care exegeții se referă cu sintagmele „Heidegger I", respectiv „Heidegger II" și să vedem ce le leagă împreună și ce anume le desparte și diferențiază.

2. Cele două „epoci" ale gândirii heideggeriene

Ca student a lui Edmund Husserl, „părintele" metodei fenomenologice de cercetare în filosofie, Heidegger a primit, în prima parte a carierei sale, sarcina de a dezvolta o „ontologie fundamentală" a omului pe calea metodei fenomenologice. Cu alte cuvinte, toate eforturile sale s-au concentrat pe înțelegerea cât mai riguroasă și detaliată a omului în calitate de ființare pentru care este inteligibil sensul ființei. Aceste eforturi s-au întins pe o perioadă de peste zece ani, timp în care gânditorul german a scris și predat mai multe cursuri privitoare la diverse probleme ontologia umanului și, tot în această perioadă, a dezvoltat un mod aparte de a înțelege conceptul grecesc de adevăr ca „stare de neascundere", ca „descoperire a ființei". Ne vom opri asupra acestui concept fundamental mai pe larg în cele ce urmează. Pentru moment însă, trebuie să avem în vedere faptul că, pentru Heidegger, adevărul nu este doar un concept epistemologic, care ține de teoria cunoașterii, ci el face posibilă chiar ființa tuturor lucrurilor.

Eforturile de înțelegere a ființei omului și-au găsit expresia sistematică în celebra lucrare *Ființă și timp*, care este scrisă în anul 1927 și constituie, după cum am menționat deja, fundația întregii gândiri heideggeriene. Pornind de la felul de a fi al omului ca viețuitoare capabilă de îngrijorare în privința propriei existențe, filosoful german va urmări, ulterior, să definească raportările sau „atitudinile existențiale" ale omului față de diverse ființări ale lumii. Dar, pentru acest lucru, era necesară o „schimbare de perspectivă" sau o întoarcere a privirii de la existența omului la existența lucrurilor.

Exegeții heideggerieni[1] și chiar Heidegger însuși se referă la această „schimbare de perspectivă" ca la o „turnură" (ger. *Kehre*) a gândirii, ca la o schimbare bruscă și neprevăzută de direcție, care face ca atenția gânditorului să se concentreze pe modul în care ființa însăși i se înfățișează omului. Așadar, dacă în prima perioadă a gândirii sale („Heidegger I"), filosoful se concentrează pe *ființa omului* și pe trăsăturile fundamentale ale acesteia, în cea de-a doua perioadă („Heidegger II"), tema principală a cercetărilor filosofice este *ființa ca ființă*. Dacă, pentru „Heidegger I", întrebarea fundamentală era „Cum pricepe omul sensul ființei?", pentru „Heidegger II", întrebarea fundamentală este „Cum se oferă ființa pe sine omului?". După cum putem observa, elementele principale ale gândirii heideggeriene nu se schimbă, ceea ce se schimbă fiind doar raportul în care acestea apar prinse.

Pentru a înțelege mai bine această schimbare în gândirea heideggeriană trebuie să examinăm mai atent sensul termenului de „atitudine", care este central gândirii contemporane. Raportul nostru cu lucrurile se definește în termeni de atitudini tocmai pentru că există o dinamică a acestuia care depinde atât de felul nostru de a fi, cât și de felul în care lucrurile ni se prezintă. El nu este fixat odată pentru totdeauna, ci se schimbă. Pentru ca noi „să luăm atitudine" față de ceva, trebuie, mai întâi, ca acel ceva să ne „afecteze" într-un anumit fel. Astfel, atitudinea este modul în care noi „răspundem" stimulilor trimiși de alte obiecte din lume. Tocmai de aceea, când ne impresionează un tablou și ne trezește anumite trăiri estetice, noi spunem că avem o „atitudine estetică". În același sens, spunem despre cineva că are o atitudine pragmatică dacă lucrurile i se înfățișează doar din perspectiva utilității lor practice sau că are o atitudine „negativă" dacă vede doar lipsurile în lucrurile din jurul lui. Așadar, când vorbim despre *atitudini*, presupunem că lucrurile ni se înfățișează într-un anumit fel, iar noi le tratăm în concordanță cu felul în care ele

1. *v.* Cătălin Cioabă, *Jocul cu timpul. Ontologia temporală a lui Martin Heidegger*, București, Humanitas, 2005, pp. 30-35.

ni se prezintă. Cu alte cuvinte, *atitudinea* noastră față de lucruri este un răspuns la felul în care noi suntem afectați de ele în ființa noastră. După cum putem observa, aici intră într-un joc al interpretării atât constituția noastră de ființă, felul nostru de a fi, cât și felul în care lucrurile „ne sunt date", cum spun fenomenologii. Din această perspectivă, lumea este un „loc de întâlnire" între noi și lucrurile individuale.

Dar, pentru ca întâlnirea aceasta să poată avea loc, ambii termeni trebuie să fie oarecum deschiși unul față de altul. Ca întâlnire, raportul nostru față de lucruri este similar cu întâlnirea dintre doi oameni. Pentru a se întâlni, ei trebuie să cadă de comun acord asupra unui timp și loc al întâlnirii și să fie deschiși sau disponibili pentru a se deplasa acolo. La fel stau lucrurile și în cazul întâlnirii noastre cu obiectele lumii, în speță, cu operele de artă. Pentru ca noi să putem „întâlni" opera de artă, trebuie ca ea să ni se expună, să se lase privită, iar noi trebuie să avem disponibilitatea de a o privi. Așa cum am arătat în primul volum[1], opera de artă are un caracter seducător doar pentru cel „dezinteresat", pentru cel care este suficient de detașat de grijile cotidiene pentru a fi deschis față de experiența estetică. Așadar, arta ne seduce doar dacă ne lăsăm seduși. Iar noi ne lăsăm seduși doar în măsura în care ea atinge un punct adânc al ființei noastre. În termeni heideggerieni, omul ca fapt-de-a-fi-în-lume se întâlnește cu opera de artă într-un „luminiș" (ger. *Lichtung*) al ființei, într-un loc de deschidere, în care arta și ființa umană trebuie să facă amândoi „un pas înainte" în vederea întâlnirii.

Așa stând lucrurile, omul rămâne, pe întreg parcursul gândirii lui Heidegger, ființarea care percepe ființa datorită unui fel specific de a fi, care-l face să ia parte atât la lumea lucrurilor, cât și la lumea ideilor. Dar, în același timp, el percepe ființa în moduri diferite în funcție de obiectele la care se raportează și în funcție de felul în care ființa însăși i se prezintă în diverse perioade istorice. Arta, spre exemplu, a sedus privirile iubitorilor de frumos în moduri diferite de-a lungul istoriei, fapt ce poate fi cu ușurință dedus din multitudinea de stiluri artistice și din înfățișarea pe care operele concrete au luat-o. Acest lucru nu înseamnă că omul însuși s-a schimbat din punctul de vedere al ființei sale. Ceea ce s-a schimbat este „lumea" sa[2], sensurile pe care el le atribuie diverselor obiecte sau, spus într-un mod simplificat, *Weltanschauung*-ul său.

Acestea sunt problemele principale ale gândirii heideggeriene târzii: problema întâlnirii omului cu ființa lucrurilor și problema temporalității acestei întâlniri. De aceea, nici nu este de mirare că el s-a ocupat în cea de-a doua perioadă a gândirii sale de problema artei. Experiența estetică, în modul în care am înțeles-o încă de la începutul demersului nostru, este prin excelență un loc de întâlnire a omului cu arta. Așadar, în cele ce urmează ne vom ocupa de expunerea modului în care Heidegger gândește omul ca ființare capabilă de a se lăsa sedus de opera de artă. Până atunci însă, mai trebuie să ne oprim asupra unuia dintre termenii fundamentali ai gândirii heideggeriene, fără de care nu avem cum să înțelegem problema originii operei de artă, anume acela de *Dasein*.

3. *Dasein*-ul sau omul privit prin perspectivă ontologic-fenomenologică

Una dintre cele mai timpurii preocupări pe care filosoful german le-a avut a fost aceea de a delimita modul în care omul trebuie studiat din punct de vedere filosofic de alte moduri de studiere a omului specific celorlalte științe „umaniste". Așadar, omul investigat din perspectivă filosofică și ontologică este diferit de omul studiat de sociologie, psihologie, antropologie și biologie. Fiecare

1. *V. vol. I,* cap. IV.

2. *V. Conceptul filosofic de lume* în *Vol.* I, cap. IV.

dintre aceste științe caută să explice ceva diferit în ceea ce privește ființarea omenească. Biologia studiază omul ca viețuitoare care este parte a unui ecosistem planetar, psihologia studiază omul din perspectiva psihicului său, sociologia studiază omul ca parte a unei societăți, în timp ce antropologia studiază omul „primitiv" în propriul său mediu de existență. Ce studiază atunci ontologia fenomenologică a umanului pe care o întreprinde Heidegger? Răspunsul filosofului este: omul ca ființare care poate percepe ființa sau omul ca *Dasein*.

Pentru a se delimita mai strict de cercetările celorlalte științe umaniste, filosoful german numește „*Dasein*" capacitatea omului de a înțelege sensul ființei. Dar acest cuvânt nu este unul inventat de către Heidegger în terminologia filosofică germană, ci avea deja o carieră filosofică lungă, începând cu Kant și Hegel. La aceștia, „*Dasein*" apărea cu sensul general de „existență concretă" sau „prezență". Ceea ce aduce nou interpretarea heideggeriană a termenului este faptul că acum el este citit în mod etimologic: *Dasein* este „faptul-de-a-fi-aici". Așadar, omul este singurul care poate introduce o ruptură în lume între un „aici" care se referă la propria sa persoană și un „acolo", unde există ceva diferit de sine (lucruri, alți oameni etc.)

Acest „aici" care apare pe lume odată cu omul este ceea ce Heidegger numește „loc de deschidere", adică acel loc în care omul se poate întâlni cu ființa lucrurilor, o poate înțelege și îi poate surprinde sensul. Ceea ce urmează să vedem mai jos este modul în care acest „aici" gândit ca „loc de deschidere" (ger. *das Da*) este configurat de așa numitele „structuri de ființă" ale Dasein-ului, numite „existențiali". Aceștia sunt echivalentul în orizontul gândirii heideggeriene ale categoriilor filosofiei tradiționale, cu diferența că ei au felul de a fi al Dasein-ului, care este pus în lumină de către Heidegger folosind trei trăsături principale[1]: *faptul de a fi de fiecare dată al meu* (ger. *Jemeinlichkeit*), *facticitatea* (ger. *Faktizität*) și *existența* (ger. *Existenz*).

a) *Dasein*-ul este „de fiecare dată al meu" în măsura în care noi nu avem acces direct la ființa altcuiva, ci doar la ființa noastră. Această trăsătură a *Dasein*-ului impune o serie de probleme de metodologie a cercetării, în măsura în care se exclude din primul moment o abordare „obiectivă". Cu alte cuvinte, *Dasein*-ul nu poate fi studiat într-un laborator, așa cum este studiat omul în psihologie sau biologie de exemplu. Nu putem studia „comportamentul altora" și afla ceva valid despre ființa noastră. Așadar, spune Heidegger, ceea ce trebuie să studiem este propria noastră ființă deoarece doar la aceasta avem acces imediat și direct. La ceilalți, după cum vom vedea, avem acces doar prin empatizare, adică indirect.

b) *Facticitatea Dasein*-ului se referă la faptul că noi suntem ființări care trăim de fiecare dată într-un anumit timp prezent, în care deja avem o înțelegere a ființei bazată pe experiențele noastre anterioare, și pornind de la care noi ne construim proiectele de viitor, scopurile de viață și planurile existențiale. Cu alte cuvinte, *Dasein*-ul este prins în ceea ce gândirea heideggeriană timpurie numește „ziua de azi" sau „prezentul propriu"[2]. Așadar, nu numai că avem acces direct doar la ființa noastră proprie și nu la ființa celorlalți, dar chiar și la ființa noastră accesul este limitat doar la prezent. Chiar și atunci când ne amintim ceva din trecut, noi ni-l amintim tot de pe pozițiile unui prezent care ne determină înțelegerea și atitudinea generală față de acea întâmplare. De aceea, *Dasein*-ul este istoric, însă într-un sens foarte strict de „istorie personală"

1. *Cf.* Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2003, §9.

2. Martin Heidegger, *Ontologia. Hermeneutica facticității*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2008, p. 66 *sqq*.

trăită de pe poziţiile prezentului care este „de fiecare dată al meu". Facticitatea se referă la acest caracter de prezent propriu și de cotidianitate al ființei umane. Așadar, omul nu trebuie să fie studiat în „ipostazele sale privilegiate", adică în acele ocazii în care se comportă voit într-un anumit fel, ci trebuie studiat în *cotidianitatea sa nemijlocit*ă, așa cum se comportă el în cele mai banale și comune situații de viață.

c) Probabil că una dintre cele mai mari contribuții ale filosofiei heideggeriene la felul în care ne înțelegem astăzi pe noi înșine ca oameni este aceea a faptului că esența omului nu este dată odată pentru totdeauna. Ne definim pe noi înșine, în moduri diferite, în momente diferite ale vieții noastre și niciodată nu suntem ceva „de sine stătător" și „stabil", așa cum este o piatră, de exemplu. Omul este caracterizat de faptul că „«Esența» Dasein-ului rezidă *în existența lui*"[1]. Cu alte cuvinte, omul nu este nimic „în sine", ci toată esența sa constă în modul în care el își interpretează experiențele de viață și modul în care el se definește pe sine cu privire la posibilitățile sale viitoare de existență, cu privire la visurile și la proiectele sale de viitor. Doar din perspectiva acestor posibilități ne definim noi ca „artiști", „filosofi", „profesori" sau „politicieni" pentru că, din perspectivă heideggeriană, nimeni nu „s-a născut" artist sau filosof, ci a devenit astfel doar grație existenței pe care a dus-o sau a alegerilor pe care le-a făcut în viață.

Având în minte aceste trei trăsături esențiale ale omului în ipostaza sa de *Dasein*, putem trece la ceea ce Heidegger numește „analitica *Dasein*-ului" din *Ființă și timp* pentru a vedea care este modul în care este organizată ființa acestei ființări privilegiate care are acces la sensul ființei. Odată pusă în lumină această „organizare intimă" sau „constituție de ființă" a *Dasein*-ului, avem toate instrumentele necesare pentru a înțelege modul în care are loc întâlnirea omului cu operele de artă în genere și care este gândul fundamental a lui Heidegger despre artă ca *survenire a adevărului în lume*.

4. Ontologia fundamentală a *Dasein*-ului

a. Dasein-ul ca fapt-de-a-fi-în-lume. Analiza faptului-de-a-fi-în-lume

Întreaga ontologie a *Dasein*-ului din *Ființă și timp* pornește de la un fapt pe cât de simplu, pe atât de des trecut cu vederea de filosofi: acela că omul nu poate fi niciodată separat de lumea în care trăiește. Cu alte cuvinte, nu există nici un moment în existența noastră conștientă în care *nu* suntem în lume. De aceea, pentru Heidegger, faptul-de-a-fi-în-lume (*ger. In-der-Welt-Sein*) este *constituția de ființă a Dasein*-ului[2]. Așa cum un stat există în baza unei constituții, care este considerată a fi legea fundamentală a organizării sociale, și omul are ca „lege de fundamentală" faptul că el nu poate exista altfel decât *deja într-o lume.* Drept urmare, lumea nu este ceva „exterior" omului cu care acesta trebuie să stabilească un raport ulterior, ci raportul dintre om și lume este o condiție a existenței omului. Cu alte cuvinte, lumea este o „lume interioară" a omului de care acesta nu poate fi privat fără a fi privat chiar de ființa sa.

Această constituție de ființă a *Dasein*-ului este, la rândul său, analizată de Heidegger în legătură cu cele trei momente[3] ale sale. Dacă omul este fapt-de-a-fi-în-lume, atunci trebuie să lămurim ce anume este lumea, care sunt caracteristicile comune ale ființării în lume și care este modul în care noi „suntem" în lume. Cu alte cuvinte, avem trei întrebări principale pe care trebuie să le

1. Martin Heidegger, *Ființă şi timp*, *ed. cit.,* p. 56.

2. *Ibidem,* p. 71.

3. *Ibidem,* p. 72.

punem privitor la constituția de ființă a *Dasein*-ului: a) Ce este lumea în care este *Dasein*-ul?; b) Cine este *Dasein*-ul în lume? și c) Cum sălășluiește *Dasein*-ul în lumea sa? Răspunsul la aceste întrebări ne va da toate elementele necesare scopului nostru, anume acela de a lămuri raportul existent între om și originea operei de artă.

Dacă ne uităm însă mai atent la momentele pe care avem să ne analizăm, putem observa faptul că, atunci când Heidegger vorbește de lume nu se referă la ceea ce noi am numit în primul volum „concept natural de lume”[1], ci are în vedere lumea ca ansamblu de semnificații[2], adică ceea ce noi am numit „conceptul filosofic de lume”[3]. Așadar, în ceea ce privește felul de a fi al lumii, deja avem o imagine generală asupra a ceea ce urmărește filosoful german. Ceea ce trebuie însă să subliniem este faptul că, în *Ființă și timp,* felul de a fi al lucrurilor pe care le întâlnim în primă instanță în lume este gândit ca fiind strict ustensilic[4]. Cu alte cuvinte, lumea noastră este formată din diverse ființări de care noi ne folosim și care ne ajută să ne ducem la capăt planurile și să ne îndeplinim scopurile. Lumea noastră este o lume de mașini, clădiri, drumuri, cărți, stilouri etc. Acestea însă nu privite ca obiecte pur și simplu, ci au sens doar în măsura în care *ne folosim de ele* și în care *ne stau la îndemână* atunci când avem nevoie de ele. Așadar, lumea noastră este o lume pragmatică, în care lucrurile sunt doar în măsura în care *au sens și utilitate în contextul preocupărilor noastre zilnice.*

Pornind de la acest caracter de ustensil sau de „ființare-la-îndemână”, Heidegger arată cum toate ființările din lume, prin sensul lor ustensilic sau, în limbajul filosofului, prin *menirea funcțională*[5] formează un ansamblu de semnificații coerent care trimit toate către om. Este vorba, așadar, despre o structură de sensuri care au la bază toate preocuparea omului de a-și împlini scopurile și planurile sau, cu alte cuvinte, de a-și împlini propria ființă. Chiar și ceilalți oameni pot servi, până la un anumit punct, ca mijloace în îndeplinirea propriilor scopuri, deci, ca ustensile. De aceea, se deschide deja o problemă pe care o vom aborda mai pe larg în cele ce urmează, anume care este menirea funcțională a unei opere de artă? Poate fi ea privită ca un ustensil? Dacă da, *la ce* folosește? Dacă nu, care sunt trăsăturile ei de ființă? Toate aceste întrebări sunt omise de Heidegger în *Ființă și timp*, însă constituie teme de reflecție ce apar în *Originea operei de artă*.

Mergând mai departe pe linia de analiză a faptului-de-a-fi-în-lume ajungem la problema felului de a fi cotidian al acestui *Dasein* care este în lume. Cu alte cuvinte, se cuvine pusă întrebarea: Cine este cel care, fiind în lume, se preocupă cu ustensilele în vederea împlinirii propriilor scopuri? Răspunsul lui Heidegger este unul surprinzător: cel mai adesea, cel care este în lume nu

1. *V. Vol. 1,* cap. 5

2. Martin Heidegger, *Ființă și timp, ed. cit.,* §18. „Menire funcțională, semnificativitate; mundaneitatea lumii”

3. v. Vol. 1, cap. 5.

4. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, *ed. cit.,* §15.

5. Cuvântul german folosit de către Heidegger pentru a desemna acest „sens ustensilic” al lucrurilor din lume este *Bewandtnis*, un cuvânt foarte greu de tradus deoarece are multe sensuri foarte greu de reconciliat între ele: trăsătură caracteristică, natură, caracter, esență, scop sau fundal. Nici unul dintre aceste sensuri nu corespunde perfect sensului intenționat de Heidegger. *Wende*, substantivul înrudit cu *Bewandtnis* este o răscruce (a vieții), un punct de cotitură sau de întoarcere. De aici putem obține și o idee despre ce urmărește Heidegger să exprime prin acest cuvânt: Ideea că obiectele sunt, într-un fel, întoarse către noi pentru a ne fi la îndemână, „menirea lor funcțională” este modul în care ele ne pot folosi sau, metaforic spus, fața pe care ele ne-o înfățișează. Această idee subtilă este redată foarte bine în traducerea franțuzească a lucrării *Ființă și timp* făcută de Emmanuel Martineau, unde *Bewandtnis* este echivalat cu *tournure*.

este un *Dasein propriu și autentic*, ci unul impersonal sau un *Dasein-laolaltă al celorlalți*. Cu alte cuvinte, noi avem în mod originar în ființa noastră o raportare la ceilalți. Preocupările noastre sunt, cel mai adesea, în vederea celorlalți: facem un favor unui prieten, mergem la muncă pentru a lucra pentru cineva, producem lucruri pentru a le vinde altora, ne îmbrăcăm astfel încât să-i impresionăm pe ceilalți, vorbim pentru a ne face înțeleși de ceilalți, etc.

În acest context, noi ne definim propria ființă pornind de la părerile, felul de a fi sau preocupările celorlalți și, astfel, ne comportăm ca o rotiță într-un imens sistem fără a ne afirma personalitatea proprie. În această ipostază, *Dasein*-ul se află în deplină *neautenticitate*. Pentru a deveni autentic, el trebuie să își redefinească relațiile cu ceilalți și cu sine pornind de la propria sa esență care este, după cum am văzut, constituită din experiențele personale de viață pe care le are. Observația fundamentală a lui Heidegger este aceea că omul este, într-adevăr, o ființă socială, însă acest caracter al său este cel mai adesea unul inautentic, bazat pe „reguli exterioare" și pe „conformism". Această latură socială a omului, *faptul-de-a-fi-laolaltă* cu ceilalți, este vizibil, după cum vom vedea, și în raportul cu opera de artă. Ceilalți sunt deja prezenți atunci când noi admirăm un tablou într-o galerie chiar dacă suntem singuri în încăpere deoarece presupunem că *cineva* a produs acel tablou, *cineva* l-a transportat în locul în care îl vedem, *cineva* a construit clădirea în care ne aflăm, *cineva* a venit cu ideea unei asemenea expoziții etc.

Așadar, fără „ceilalți" noi nu am putea intra într-un raport cu lumea în genere și cu arta în mod special. De aceea, trebuie ținut minte faptul că, atunci când vorbim despre *cine* este cel care există în lume, avem în vedere o raportare la fel de originară la ceilalți. Cu alte cuvinte, suntem noi înșine, în primă instanță, doar datorită celorlalți și a preocupării lor cu lucrurile din lume prin utilizarea de ustensile în vederea producerii unor lucruri care pot servi, la rândul lor, drept ustensile, dar pot avea și felul de a fi cu totul straniu al operelor de artă. De acești „ceilalți" nu scăpăm nici în vârf de munte deoarece chiar și existența noastră acolo ar avea caracteristicile unei „ascunderi" de ceilalți sau a unei „retrageri" din lume, care, prin chiar felul său de a fi, se raportează la ceilalți și la lume.

Cel de-al treilea moment al *faptului-de-a-fi-în-lume* este momentul „sălășluirii". Dacă *Dasein*-ul poate fi înțeles, după cum am văzut, ca fapt de a fi „aici", atunci trebuie să vedem care este felul în care el constituie acest „aici" sau, cu alte cuvinte, care este modul în care el este în lume ca loc de deschidere (ger. *das Da*, „aici-ul"). În primul rând, e clar, din cele pe care le-am discutat până acum, că omul nu este în lume așa cum este un tablou într-o galerie de artă. Cu alte cuvinte el nu este *conținut* în lume, ci *sălășluiește* în lume. Așadar, spre deosebire de tablou, omul are *atitudini* față de lume, reacționează la stimulii externi, înțelege, simte și vorbește despre lucrurile din jurul lui. Drept urmare, relația sa cu lumea nu este statică, ci are o dinamică ciclică. Omul poate schimba lumea, dar și lumea, la rândul său, modelează felul de a fi al omului. Acest fel complex al omului de a fi în lume este numit de Heidegger, în primele ale scrieri, „hermeneutica facticității"[1] și este modul în care *Dasein*-ul își constituie propriul „aici" (ger. *das Da*) sau propriul „loc de deschidere"[2].

Acest loc de deschidere este configurat de trei existențiali fundamentali – *situarea afectivă*,

1. *v.* Martin Heidegger, *Ontologia. Hermeneutica facticității*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2008

2. „Ființarea care este constituită în chip esenţial prin faptul-de-a-fi-în-lume *este* ea însăşi de fiecare dată propriul ei „loc-de-deschidere" (*das Da*)" (Martin Heidegger, *Ființă și timp*, *ed. cit.*, p. 182.

înțelegerea și *limba* – pe care Heidegger îi numește „existențialii deschiderii”[1] și care funcționează împreună pentru a regla modul în care noi ne raportăm la lume, la sine și la ceilalți. De aceea, ei nu trebuie ierarhizați sau separați, ci trebuie gândiți în interdependența lor. Vom vedea faptul că, în analiza operei de artă, felul în care acești trei existențiali sunt puși în legătură dau specificul experienței estetice și conferă un fel de a fi aparte operei de artă.

b. Locul de deschidere și existențialii deschiderii

Primul existențial al deschiderii prin care omul își configurează propriul „aici” este situarea afectivă (ger. *Befindlichkeit*). Acest existențial se referă la faptul că noi avem de fiecare dată un „fundal afectiv” deja disponibil cu ajutorul căruia ne raportăm la lucrurile din lume. Ființările care se află în preajma noastră nu sunt lipsite de orice coloratură afectivă: ele ni se par amenințătoare sau atractive, plăcute sau neplăcute, interesante sau plictisitoare. Niciodată însă nu ne raportăm la lucruri în mod complet neutru, așa cum se raportează un om de știință la „obiectul” lui de studiu. Toate aceste valorizări ale noastre denotă o anumită raportare afectivă la lucruri. Chiar și indiferența este, până la urmă, tot o modalitate de a te raporta afectiv la lucrurile din lumea înconjurătoare. Așadar, întreaga noastră existență este învăluită într-o textură afectivă care ia parte la fiecare act al nostru de înțelegere și de expresie prin limbă. Mai mult decât atât, această textură afectivă a existenței este un „produs” al experiențelor noastre anterioare. Ea dă seama de interacțiunile noastre trecute și de contextul cultural istoric în care ne aflăm. Spre exemplu, atunci când vedem un șobolan avem un sentiment de dezgust sau chiar o spaimă trecătoare, în timp ce la o veveriță ne raportăm mult mai prietenos. Chiar dacă cele două animale sunt asemănătoare, noi ne raportăm diferit la ele din cauza contextului afectiv în care ne aflăm.

Această situare afectivă, care este un fundal permanent al existenței noastre, nu trebuie însă confundată cu modalitățile concrete de exprimare a afectivității. Cu alte cuvinte, frica, bucuria, îngrijorarea, mânia, ura și celelalte afecte nu sunt decât modalități particulare prin care fundalul situării afective se concretizează și se manifestă la nivel ontic, pe când situarea afectivă este o structură ontologică ce ține de ființa omului. Cu alte cuvinte, stă scris în ființa omului faptul că este o ființare dotată cu afectivitate, dar nu și că el trebuie să fie bucuros, îngrijorat, mânios sau fricos.

Acestea fiind spuse, putem observa cu ușurință faptul că situarea afectivă determină într-un anumit fel înțelegerea (ger. *Verstehen*), care este următorul existențial care constituie „aici-ul” *Dasein*-ului. Înțelegerea însă nu este înțeleasă într-un sens teoretic-cognitivist de către Heidegger. Cu alte cuvinte, ea nu se referă la înțelegerea teoretică, ci la o înțelegere mai degrabă existențială sau practică. Pentru filosoful german, în *Ființă și timp*, a înțelege un lucru înseamnă *a fi în stare să-l folosești*[2]. Așadar, înțelegem ce este un stilou dacă îl putem folosi la scris și înțelegem o carte dacă asimilăm informațiile din ea și le putem folosi în realitate.

Așa stând lucrurile, felul în care omul înțelege este prin *proiectare ca posibilitate* sau prin *proiectare în viitor*. Cu alte cuvinte, ceea ce este înțeles, ceea ce suntem în stare să facem, nu este o activitate concretă, ci o posibilitate. A ști să pictezi nu înseamnă că în fiecare moment din viața ta practici această activitate, ci înseamnă că ai posibilitatea ca, în cazul în care dorești, să o poți face. De

1. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, *ed. cit.,* §29-§38.

2. Modalitatea în care este compus cuvântul german *Verstehen* de îndreptățește la o astfel de interpretare. *Stehen* (a sta) trimite la stare și la stabilitate, iar înțelegerea este modul în care omul *stabilește* sensul unui anumit lucru pentru a-l putea folosi.

aceea, înțelegerea este gândită ca orientarea către un sens sau către o posibilitate de a fi a omului. Dar, în această calitate a sa de *proiect*, înțelegerea nu este niciodată pură. Deoarece noi suntem într-o lume gândită ca ansamblu de sensuri și noi deja avem acces la aceste sensuri, înseamnă că orice înțelegere are la bază o *pre-înțelegere*. Așadar, noi nu plecăm niciodată de la zero în procesul de cunoaștere, ci doar asimilăm elemente noi sau reinterpretăm elemente vechi astfel încât atitudinile noastre față de lume să fie cât se poate de bine adaptate pentru nevoile și planurile noastre. Luați exemplul un student la sculptură de anul întâi care abia începe să-și învețe arta. El nu intră în atelier ca într-un mediu complet străin. Deja știe ce reprezintă majoritatea obiectelor de acolo și știe într-o oarecare măsură să le mânuiască. El știe ce sunt materialele și cum trebuie să arate, în mare, o operă finisată. De aceea, el învață mereu pornind de la o anumită înțelegere prealabilă, care este explicitată și dezvoltată până în punctul în care nu mai are nevoie de îndrumarea „maestrului". La fel se întâmplă în orice aspect al vieții noastre. Noi niciodată nu înțelegem „de la zero", ci doar de dezvoltăm și cultivăm o înțelegere pe care o deținem astfel încât să facem mai bine față preocupărilor, scopurilor și dorințelor noastre existențiale.

Cel de-al treilea existențial al locului de deschidere este limba sau discursul în genere (ger. *Rede*). Înțelegerea și situarea afectivă se articulează cu discursul în mod originar deoarece ele își găsesc expresia doar prin discurs. Totodată, în discurs își găsește expresia și lumea gândită ca ansamblu de semnificații. De aceea, abia acum putem vedea de ce faptul-de-a-fi-în-lume este originar și întreg în toate momentele sale. Existențialii despre care am vorbit nu apar niciodată de sine stătători, ci sunt întotdeauna angrenați într-un mecanism prin care noi, ca oameni, ne redefinim esența în fiecare moment cu ajutorul trăirilor și experiențelor de viață pe care le avem.

Așadar, discursul nu este doar o „îmbrăcăminte" care vine să acopere ceilalți existențiali ce constituie locul de deschidere, ci este la fel de originar ca ei. De altfel, este demonstrat științific faptul că limba ne schimbă întreaga raportare la lume[1], și nu este doar o chestiune de suprafață, doar o „haină" pentru gânduri, cum va apărea în gândirea lui Wittgenstein. Cei ce vorbesc mai multe limbi tind să privească lumea și să reacționeze la contextele de viață în care sunt puși în mod diferit atunci când folosesc în raționare și comunicare limbi diferite. De aceea, omul nu numai că *se exprim*ă prin limbă, ci își configurează lumea prin limbă în aceeași măsură în care o configurează prin situare afectivă sau prin înțelegere. Așadar, limba strânge laolaltă toți existențialii deschiderii și rostuiește spațiul în care omul poate întâlni opera de artă.

Acestea fiind spuse, mai trebuie să analizăm un ultim element al analiticii *Dasein*-ului din *Ființă și timp*, anume *adevărul*, care trimite tocmai la jocul în care acești trei existențiali ai deschiderii sunt prinși. Așadar, modul în care Martin Heidegger gândește *adevărul* pune în joc toate conceptele pe care le-am discutat până acum și ne deschide calea spre înțelegerea analizei operei de artă.

c. Adevărul în înțeles existențial de „stare de deschidere a Dasein-ului"

Cuvântul grecesc *aletheia*, care se traduce de obicei prin *adevăr*, este citit în mod etimologic de către Heidegger, care vede în el un sens mai originar ce pune în legătură *Dasein*-ul ca fapt-de-a-fi-în-lume cu ființările întâlnite de acesta în viața sa cotidiană. În limba greacă, cuvântul *aletheia* este construit folosind un prefix privativ pe același radical cu verbul *lanthano*, care înseamnă „a face să uite" sau „a trece cu vederea". Cu alte cuvinte, sensul etimologic a lui *aletheia* este acela de

1. Panos Athanasopoulos et. all., *Two Languages, Two Minds Flexible Cognitive Processing Driven by Language of Operation*, Psychological Science, April 2015, vol. 26, pp. 4 518-526.

„a fi în ne-uitare" sau „a nu fi trecut cu vederea". Heidegger urmează aceste sugestii și înțelege adevărul ca „stare de neascundere" (ger. *Unverborenheit*) sau dez-ascundere (ger. *Entbergung*).
Ambele traduceri vizează același fenomen din puncte de vedere diferite. Dacă primul sens este specific gândirii timpurii heideggeriene și pune accentul pe ideea că adevărul este un mod de a fi al *Dasein*-ului[1], cel de-al doilea sens este specific în special gândirii târzii heideggeriene (Heidegger II) și vizează mai degrabă deschiderea ființei către om sau ceea am putea numi „starea de dez-ascundere a ființei". Chiar dacă limbajul heideggerian este greoi, fenomenul la care face el referire este simplu. Am văzut deja că, pentru ca omul să întâlnească orice ființare din lume, trebuie ca atât omul, cât și ființarea, să-și manifeste disponibilitatea pentru o astfel de întâlnire sau, altfel spus, ambii trebuie să „facă un pas înainte" sau să iasă în întâmpinarea celuilalt. Așadar, avem un efort al omului de a des-coperi ființarea, dar și o donare de sine a ființei care face posibilă des-coperirea. Aceste două laturi, luate împreună, sunt ceea ce urmărește Heidegger să surprindă atunci când vorbește despre „luminișul ființei" (*Lichtung des Seins*), acel loc în care ființarea se manifestă în lupta dintre ascundere și dez-ascundere. Așadar, în acest dublu sens, adevărul este ceea ce constituie „locul" în care are loc întâlnirea omului cu ființa.
Fenomenul despre care vorbește Heidegger poate fi înțeles mai bine apelând la un exemplu concret. Momentul în care, mergând pe stradă cufundat în gândurile tale, te întâlnești cu un prieten este un moment al recunoașterii. În acest moment, pe de o parte, sunt puși în joc existențialii deschiderii (situarea afectivă, înțelegerea și discursul) și, pe de altă parte, celălalt se lasă întâlnit, se oferă privirii noastre. Astfel, dintr-un fundal amorf și incolor se profilează o persoană cunoscută. Această „profilare"[2], gândită la nivel ontologic, este ceea ce vizează Heidegger prin *aletheia.*
Așadar, problema lui *aletheia* este problema întâlnirii, a raportului și a atitudinii *Dasein*-ului față de ființările din lume și față de ființa acestor ființări. De aceea, Heidegger vorbește, pe de o parte, despre *adevărul ființării* – cel care oferă posibilitatea întâlnirii *Dasein*-ului cu lucrurile intramundane – și, pe de altă parte, despre *adevărul ființei* – cel care oferă posibilitatea întâlnirii ființei ca atare și a sesizării „sensului ființei".
Drept urmare, și în cazul operei de artă, ne vom întâlni cu aceeași *dez-ascundere* cu ambele sale laturi: pe de o parte, omul „întâlnește" opera de artă prin comportamentul său iscoditor (sau contemplativ) față de ființarea în care se manifestă o idee artistică; pe de altă parte, opera de artă însăși se lasă contemplată și „atrage" omul, îl seduce și îi captează atenția prin farmec.

5. Originea operei de artă

În cadrul „economiei" temporale a gândirii heideggeriene, conferința care stă la baza textului numit astăzi *Originea operei de artă* a fost susținută pentru prima oară în anul 1935, la opt ani după publicarea lucrării *Ființă și timp*. Cu alte cuvinte, această reflecție despre artă apare în plină perioadă de reconfigurare și redefinire a gândirii lui Heidegger, adică la începutul perioadei pe

1. „Faptul-de-a-fi-adevărat este văzut ca un mod de a fi al *Dasein*-ului (...) şi anume acel mod de a fi în care *Dasein*-ul se comportă «des-coperitor» sau – cum am putea spune, de asemenea – un mod de a fi în care acesta se raportează la fiinţare aducând-o la lumină şi scoţând-o la iveală, făcând-o să devină accesibilă în chip neacoperit" (Walter Biemel, *ed. cit.*, p. 90).

2. Pentru mai multe detalii legate de această sugestie de interpretare a heideggerianului *aletheia v.* Mincă, B., *Scufundătorii din Delos. Heidegger şi primii filozofi,* Humanitas, București, 2010, p. 136 (nota). Acolo se pune în legătură această profilare a ființării în locul de întâlnire cu „obținerea unui contur, al unui «tiv» care scoate în față, prin contrast, un material altfel inaparent.

care exegeții o numesc convențional „Heidegger II".

Așadar, problematica principală a acestui text va fi delimitarea acelor particularități ale obiectelor artistice care fac posibilă întâlnirea noastră cu arta. Chiar din titlul conferinței, *Ursprung des Kunstwerkes*, Heidegger ne sugerează că suntem în căutarea unui „loc de origine", a unui „izvor al artei"[1] care să dea seama de raporturile estetice și atitudinale pe care noi le întreținem cu opera de artă. Dar această delimitare a „originii operei de artă" este problematică deoarece ne introduce încă de la început într-un raționament circular: de obicei spunem că opera de artă provine de la un artist, însă, în același timp, artistul își dobândește statutul de artist tocmai pornind de la operă[2]. De aceea, trebuie găsită originea deopotrivă a operei și a artistului care, după cum am discutat încă din primul volum[3], rezidă în ideea de artă. Așadar, spune Heidegger, în determinarea operei de artă noi trebuie să ne concentrăm asupra artei. Dar, la artă nu putem ajunge decât pornind de la operele de artă concrete. De aceea, demersul heideggerian va avea trei etape fundamentale, fiecare corespunzând unei diviziuni a textului conferinței.Așadar, prima etapă în cercetarea originii operei de artă pleacă de la obiectele artistice concrete. „Pentru a găsi esența artei aflate în mod real în operă, noi ne îndreptăm spre opera reală și întrebăm opera ce anume și cum anume este ea"[4]. Ulterior, demersul heideggerian se va referi la acele caracteristici care particularizează o operă de artă în comparație cu alte ființări. Dar astfel de caracteristici nu sunt nimic altceva decât criterii de discernere a operei de artă din multitudinea de ființări disponibile. Cu alte cuvinte, ceea ce va căuta filosoful german, ca pas secund după lămurirea caracterului de lucru al operei, este ceea ce fenomenologii numesc *ideea de artă* sau *intuiția eidetică a artei.* Aceasta constă în acele caracteristici care rămân constante în toate operele de artă și care nu aparțin altor categorii de ființări. În fine, cel de-al treilea pas în determinarea originii operei de artă presupune interogarea modului în care arta este *produsă* și *contemplată în sens autentic* de către om. Mai exact, în această etapă sunt cercetare *actele de conștiință* prin care omul creează și receptează opera de artă astfel încât aceasta să-și găsească adeverirea *ca* operă de artă.Acești trei pași sunt dictați de metoda fenomenologică de cercetare asumată de Heidegger și pot fi găsiți în majoritatea cercetărilor sale. În cele ce urmează, ne vom ocupa pe rând de aceștia și vom urmări firul gândului heideggerian îndeaproape, începând cu cercetarea „naturii de lucru" sau „reității" operei.

a. Lucrul și opera

Chiar dacă pare un cuvânt banal, „lucrul" se lasă greu de prins în concept deoarece toate ființările care ne înconjoară pot fi numite „lucruri". Începând de la natură, până la lucrurile produse și la concepte abstracte, orice „subiect" despre care vorbim poate fi inclus într-un fel sau altul în categoria lucrurilor. De aceea, atunci când gândim opera de artă ca lucru, ne lovim inevitabil de problema naturii lucrului în genere. Așadar, mai întâi trebuie să vedem ce este un lucru în genere, astfel încât să fim ulterior capabili de a surprinde ceea ce diferențiază operele de artă de

1. Cuvântul german *Ursprung* se poate traduce, conform compoziţiei sale, prin „salt originar". Este vorba despre acel „loc" de unde provine ideea de artă şi care face posibilă experienţa estetică. De aceea, după cum vom vedea în continuare, nu este deloc întâmplător că Heidegger gândeşte opera de artă prin prisma conceptului său de *adevăr*.

2. „Originea operei de artă este artistul. Opera este originea artistului. Nici unul din aceşti termeni nu există fără celălalt" (Martin Heidegger, *Originea operei de artă* în Heidegger, M., *Originea operei de artă*, traducere şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Constantin Noica, Bucureşti, Humanitas, 1995, p. 37).

3. v. Vol. I, Cap. IV.

4. Martin Heidegger, *Originea operei de artă, ed. cit.,* p. 39.

restul ființărilor. Pentru aceasta, Heidegger își propune să discute trei interpretări ale lucrului existente în istoria filosofiei, toate arătându-se, în final, insuficiente pentru a ne conduce direct spre originea operei de artă.

Prima dintre aceste interpretări este aceea a lucrului gândit ca substrat dotat cu diverse caracteristici sau accidente. Din această perspectivă, lucrul este gândit ca fiind „de sine stătător" sau ca „ceea ce stă ca temei [pentru caracteristici] și există constant"[1]. O astfel de interpretare a apărut în Grecia Antică și a fost preluată de gândirea de expresie latină. Cu timpul, a devenit de la sine înțeleasă, ajungând să fie transpusă și în gramatică, unde cea mai simplă propoziție este gândită ca fiind o împletire a subiectului cu predicatul. Subiectul este un substrat despre care se predică anumite caracteristici. Așadar, vedem că există un izomorfism, o similitudine, între structura limbajului nostru și structura lucrurilor însele.

Problema care apare, însă, atunci când vorbim despre lucru ca un substrat cu mai multe predicate este aceea că noi aplicăm o schemă mentală realității și, astfel, o siluim să se conformeze interpretării noastre[2]. Exact ca atunci când aplicăm o matriță unui material oarecare, noi forțăm ființările din jurul nostru să se conformeze „schemei" noastre mentale de gândire și, astfel, ratăm chiar ceea ce ne-am propus, anume indicarea esenței lucrului pornind de la felul său propriu de a fi. Pentru a evita o astfel de situație, trebuie să găsim „modalitatea de a-i asigura lucrului un câmp deschis, pentru ca el să își arate caracterul său de lucru în chip nemijlocit"[3]. Cu alte cuvinte, trebuie să lăsăm lucrul să fie el însuși și să nu-l forțăm să fie ceea ce ne dorim noi pentru a fi în conformitate cu propriile noastre scheme mentale.

Așadar, se pune problema modului în care putem „lăsa lucrul să fie" ceea ce este în chip autentic. Cea mai intuitivă și simplă modalitate de a face aceasta este aceea de a gândi lucru ca simplu „dat perceptual" pur și simplu sau, folosind un cuvânt grecesc, ca *aistheton*. Astfel, noi nu mai impunem o anumită schemă mentală realității și lăsăm lucrul să fie așa cum ne este el dat în primă instanță prin simțuri ca un flux de date senzoriale și nimic mai mult. Din această perspectivă, lucrul devine „acel ceva care, prin intermediul senzațiilor, poate fi perceput în simțurile ce alcătuiesc sensibilitatea"[4]. Astfel, esența lucrului este faptul de a putea fi perceput sau *vizibilitatea*.

O astfel de determinare a reității lucrurilor este, de asemenea, problematică, deoarece „în conceptul lucrului tocmai invocat nu este vorba în primul rând de o siluire a lucrului, ci mai degrabă de o încercare excesivă, de a-l aduce în maximă nemijlocire față de noi"[5]. Cu alte cuvinte, obiecția lui Heidegger este aceea că noi nu percepem niciodată lucrurile ca flux nemijlocit de senzații, ci întotdeauna le determinăm conceptual într-un anumit fel. Spre exemplu, noi nu auzim zgomote fără sens, ci auzim mașini care accelerează, claxoane sau țipete de copii. De asemenea, nu vedem doar pete de culoare cu o anumită formă, pentru ca pe urmă să le determinăm conceptual, ci vedem din capul locului clădiri, mașini, cărți etc. Așadar, noi niciodată nu avem acces la *aisthetion*-ul pur, ci mințile noastre introduc mereu ceva conceptual în percepții pentru a le da sens.

Putem însă observa că aceste două interpretări au ceva în comun: ambele vizează materialitatea

1. *Ibidem*, p. 43.

2. „Uneori se întâmplă să avem sentimentul că încă de multă vreme reitatea lucrului a fost siluită, şi că răspunzătoare pentru această silnicie ar fi gândirea însăşi" (*Ibidem,* p. 45).

3. *Ibidem*, p. 46.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*, p. 47.

lucrului, care este responsabilă atât pentru caracterul lor „se sine stătător", cât și de posibilitatea de a fi percepute prin simțuri. Dar, dacă vorbim despre materie[1], atunci, în mod automat aducem în discuție și forma, în virtutea unei vechi interpretări grecești a naturii lucrurilor care le leagă de binomul conceptual formă-materie. Din această perspectivă, „materia reprezintă substratul creației artistice și domeniul ei de acțiune"[2], pe când forma este ideea imprimată materiei[3] de artist sau de natură. La o privire mai atentă însă, în spațiul lucrurilor produse, această „întrepătrundere dintre formă și materie este dirijată în prealabil de scopul căruia urmează să-i slujească [lucrul]"[4]. Cu alte cuvinte, atunci când gândim lucrul ca o împletire între formă și materie, subînțelegem o interpretare a lucrului ca ustensil din perspectiva actului creator.

După cum am văzut, încă din *Ființă și timp*, lucrurile întâlnite de om în lume sunt interpretate din primă instanță ca ustensile grație atitudinii pragmatice a *Dasein*-ului față de lume. Cu alte cuvinte, avem tendința să ne raportăm la lucrurile pe care le întâlnim într-un anumit proces de producere ca la niște „ființări-la-îndemână" de care ne putem oricând folosi. Așadar, ustensilul ca fel de a fi al ființării intramundane poate apărea doar în măsura în care noi suntem înclinați să producem lucruri și să folosim lucrurile deja existente pentru a ne îndeplini scopurile. Așadar, omul are o atitudine productiv-pragmatică față de lume, iar interpretarea lucrului ca un compus din formă și materie vine tot pe această linie de raportare la lume care a fost pusă în lumină încă din perioada timpurile a gândirii heideggeriene. Noutatea în acest context constă în faptul că, atunci când căutăm felul de a fi al operei de artă, noi ne aflăm în prezența unei ființări foarte atipice. Opera de artă nu se lasă „folosită" în felul în care o fac ustensilele și nici nu este produsă în vederea unui folos pragmatic anume. După cum vom vedea, „folosul" operei de artă nu ține de interesul cotidian, ci ține mai degrabă de fermecarea omului pentru a păsări acest interes de primă instanță.

Pentru a pune în evidență felul de a fi al acestui „lucru" numit „operă de artă", Heidegger interpretează o pictură semnată de Van Gogh și intitulată *O pereche de cizme* (1885). Ea reprezintă o pereche de încălțări țărănești, adică niște ustensile care sunt folosite în vederea mersului. Spre deosebire de întâlnirea nemijlocită cu aceste ființări în cadrul utilizării, atunci când le privim „reprezentate" în operă noi nu avem o atitudine productiv-pragmatică, ci mai degrabă una contemplativă. Dar ce anume iese la iveală în această contemplare specifică întâlnirii omului cu opera de artă? Într-un anume fel, iese la iveală întreaga lume a țăranului, rostuită în jurul capacității de a inspira încredere a ustensilului (ger. *Verlässlichkeit*[5]). Această esență a ustensilului „menține toate lucrurile adunate în sine, după modul lor de a fi și după amploarea lor"[6] și este „odihna

---

1. Merită precizat faptul că grecescul *hyle* avea iniţial sensul de „pădure" sau „ţinut împădurit". Abia în cadrul reflecţiei filosofice clasice a ajuns să desemneze în mod constant conceptul abstract de „materie". O evoluţie semantică similară putem observa şi în cazul românescului „lemn", care iniţial avea şi sensul de „copac" sau „arbust", ulterior ajungând să desemneze materia de construcţii obţinută din respectivul copac.

2. Martin Heidegger, *Originea operei de artă, ed. cit.*, p. 48.

3. „Formă înseamnă aici dispunerea spaţial-locală şi ordonarea părţilor materiale, care au ca urmare un contur determinat" (*Ibidem*, p. 49).

4. *Ibidem.*

5. Cuvântul german *Verlässlichkeit este compus din verbul „lassen*", care înseamnă „a lăsa". Astfel, capacitatea de a inspira încredere a ustensilului este acea caracteristică care lasă lucrul să slujească unui anumit scop sau, în limbaj heideggerian, ceea ce lasă lucrul nestingherit în esenţa sa. Aşadar, *Verlässlichkeit* este ceea ce lasă lucrul să fie folosit, ceea ce lasă ustensilul să fie ustensil.

6. Martin Heidegger, *Originea operei de artă, ed. cit.*, p. 57.

ustensilului care odihnește în sine”[1]. Gândul heideggerian trimite la faptul că, pentru ca noi să ne putem urmări scopurile și să folosim ustensile, trebuie să ne bazăm pe capacitatea de a fi utilizat a respectivei ființări. Spre exemplu, dalta unui sculptor își pierde capacitatea de a sluji atunci când se deteriorează, când nu o mai poți folosi cu încredere în procesul de producere a unei statui. Așadar, capacitatea de a inspira încredere este acel lucru care lasă artistul să își urmărească scopurile și, astfel, în funcție de aceste scopuri, lasă ca lumea lui să fie ordonată. Putem vedea importanța acestei caracteristici de a inspira încredere specifică ustensilului dacă ne gândim la o lume în care am avea doar ustensile stricate, o lume în care cana de cafea ni se sparge în mână, în care stiloul curge când vrem să scriem, în care tușul cărții își pierde pigmentul când dorim să citim. O astfel de lume ar fi mai degrabă apropiată de haosul primordial decât de ceea ce numim noi, în sens filosofic, lume. Tocmai de aceea, faptul de a inspira încredere este o caracteristică esențială a ustensilului care lasă *Dasein*-ul să întâlnească obiectele din lumea sa în modul său obișnuit productiv-pragmatic.

Așa stând lucrurile, calitatea de a inspira încredere a ustensilului ne lasă să întâlnim această ființare ca un lucru de care ne putem sluji și această trăsătură a putut fi referată prin contemplarea unei opere de artă. De aceea, spune Heidegger, opera este „deschiderea a ceea ce este în adevăr ustensilul, în speță perechea de încălțări țărănești. Această ființare pătrunde în starea de neascundere care este proprie ființei sale”[2]. Așadar, în operă operează *adevărul* în sens de *aletheia*, de stare de neascundere. După cum am văzut, această stare de neascundere este „locul” în care omul întâlnește ființarea și este caracterizată, pe de o parte, dinspre om, de o atitudine productiv-pragmatică și, dinspre ființare de capacitatea de a inspira încredere. În opera de artă, „*adevărul ființării s-a pus în operă (s.n.)*”[3], el se lasă văzut. Spre deosebire de utilizarea efectivă, care este ghidată de scopurile personale ale omului și în care *Dasein*-ul descoperă ființarea ca „lucru-bun-la-ceva”, în contemplarea artei, ustensilul este lăsat să-și manifeste adevărata sa ființa, care stă la baza utilității ei cotidiene, anume capacitatea de a inspira încredere. De aceasta, noi nu suntem conștienți în cadrul utilizării efective deoarece atunci suntem preocupați de scopul pe care urmărim să-l îndeplinim.

Așadar, arta oferă distanțarea necesară ca noi să lăsăm ființarea să fie ceea ce este ea cu adevărat. Seducându-ne, ea ne abate atenția de la „interesul” nostru în vederea perceperii operei într-un mod dezinteresat. Heidegger numește această caracteristică a operei de artă „survenirea adevărului” sau „deschiderea ființării întru ființa ei”[4]. Dacă, în *Ființă și timp*, era pusă în discuție starea-de-deschidere *a Dasein*-ului, aici avem de-a face cu *starea de deschidere a ființării*. Abia odată cu această deschidere sau profilare a ființării în spațiul de întâlnire dintre om și operă, o experiență estetică este posibilă. Noi lăsăm opera de artă să fie ea însăși atunci când ne lăsăm seduși de ea și când nu îi impunem o schemă conceptuală exterioară (cum sunt cele trei enumerate până acum). Din contră, seducția se referă tocmai la această privire către operă cu dorința de a o lăsa să fie ceea ce este ea cu adevărat, adică *survenire a adevărului în lume*. Ajunși aici, însă, trebuie să vedem ce înseamnă mai exact acest adevăr și care este raportul operei cu el. Cu alte cuvinte, trebuie să ne întrebăm care este natura de operă a operei sau care este criteriul după care putem

1. *Ibidem*, p. 58.

2. *Ibidem*, p. 59.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*, p. 61.

distinge opera de artă de alte ființări intramundane.

b. Opera și adevărul

Am pornit de la constatarea că originea operei de artă, adică arta, ne apare doar într-un anumit obiect. Și am văzut că, în obiectele de artă survine adevărul ca stare de neascundere. Acum trebuie însă să vedem mai exact ce este acest adevăr care particularizează ființările pe care le numim „opere de artă" de alte ființări și care poate servi drept criteriu de distincție.

Ca survenire a adevărului, opera de artă deschide un domeniu aparte în mijlocul vieții noastre cotidiene. Ea aduce în prezența conștiinței noastre ceva ce aparține trecutului nostru destinal, ceva ce, deși ține de tradiție, ne vizează încă în chipul cel mai propriu deoarece, fără el, noi nu am fii cei care suntem astăzi. Așadar, ceea ce survine odată cu adevărul în operă este „lumea poporului istoric"[1], o parte a trecutului nostru care ne definește prezentul tocmai pentru că noi înșine ne aflăm pe „traiectoriile și raporturile"[2] ce au luat naștere în acea lume. Tradiția istoric-culturală ne definește ca oameni și ne oferă „solul ferm" pe care ne bazăm în comportamentele noastre zilnice, iar această tradiție este, într-un fel, adăpostită în operă.

Așadar, opera, ca survenire a adevărului ține de tradiția în care ne încadrăm și adăpostește lumea unui popor. Această punere în evidență a unei lumi în operă este gândită de Heidegger ca *physis*, ca „ieșire în afară și deschidere"[3], ca punere în evidență sau ca scoatere din ascundere. Dar, în gândirea greacă *physis* este tocmai natura, cea care oferă plantelor și viețuitoarelor putere de a crește și de a se dezvolta. Așa cum o plantă își are rădăcinile în pământ și, numai datorită unei asemenea „împământeniri" are puterea de a crește, și omul își are rădăcinile într-un „loc natal", într-o „patrie" din care își trage ceea ce îi este necesar pentru supraviețuire și dezvoltare și unde se simte „ca acasă". Chiar dacă, spre deosebire de plante, omul are capacitatea de a hoinări pe lume, el nu este cu nimic mai puțin „legat de glie" decât sunt plantele. Putem observa acest lucru în *dorul de cas*ă și în încercarea de a-și întemeia un că*min*, specifice tuturor oamenilor. Drept urmare, pe lângă lumea istorică, opera de artă scoate în evidență și „locuirea" omului, cutumele sale, tradițiile ancestrale. Printr-un tablou sau, ca să luăm exemplul dat de Heidegger, într-un templu grecesc, străbate ceva din moravurile poporului istoric, din felul în care el își numea pământul „acasă", din credințele lor cele mai prejudecate și ascunse. Astfel, opera de artă „pune în lumină totodată acel ceva pe care și în care omul își întemeiază locuirea sa"[4].

Așadar, avem de-a face cu două caracteristici esențiale ale operei de artă, pe care deja le-am conturat în frazele de mai sus și pe care Heidegger le numește ex-punerea (ger. *Aufstellung*[5]) unei lumi și pro-punerea (ger. *Herstellung*[6]) pământului. Aceste două trăsături sunt momente ale

1. *Ibidem*, p. 65.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem,* p. 66.

4. *Ibidem*.

5. *Aufstellung* înseamnă ex-punere sau ca punere în afară. În germană, însă, *auf-* are şi un sens dublu: de deschidere (similar lui ex- din română) şi locativ ierarhic (similar lui *pe*). Heidegger îl gândeşte în ambele sensuri pentru ca opera de artă pune în deschidere o lume, pe care o profilează *pe fundalul* unei lumi în care *Dasein*-ul deja există.

6. Prefixul german *her-* are sensul de aducere a unui lucru spre un aici. De asemenea, el are o subtilă nuanţă de neajungere la destinaţie. Cu alte cuvinte, el se aseamănă mai mult cu „spre" decât cu „la" din română şi mai mult cu „întru" decât cu „în". *Herstellung* are şi sensul de „producere", dar sensul vizat aici este, de fapt, cel al propunerii pământului întru deschidere, ceea ce înseamnă că acest pământ nu ajunge niciodată pe deplin la deschidere. Această nuanţă va

adevărului gândit ca stare de dezascundere dar nu apar niciodată în mod analitic, adică separat. Din contră, ele apar în unitatea unei lupte, a unei dispute originare care, după cum vom vedea, caracterizează în mod intim chiar esența adevărului. Până atunci, însă, să discutăm pe rând aceste două caracteristici esențiale ale operei de artă

i. Ex-punerea lumii și înțelegerea operei de artă

După cum am văzut deja, lumea nu este gândită ca totalitate de obiecte din univers, ci ca structură de semnificații, de sensuri. Așadar, încă din *Ființă și timp*, Heidegger gândește lumea în special pe linia înțelegerii și pe linia proiectării posibilităților de a fi ale omului istoric. În același mod este înțeleasă și acum lumea, ca „unitatea acelor traiectorii și raporturi"[1] prin care evenimentele din viața omului dobândesc sens. Altfel spus, lumea este „configurația și desfășurarea unui destin de ființă umană"[2]. Drept urmare, prima trăsătură a operei de artă este aceea că deschide o lume și, astfel, ne dă de înțeles conținutul de sens al acelei lumi.

Această structură de sensuri care este lumea, nu este însă o simplă totalitate de sensuri fixate odată pentru totdeauna, ci un ansamblu dinamic în care modificarea unor sensuri aduce cu sine reconfigurarea tuturor raporturilor omului cu lucrurile și cu semenii. Atunci când se trece de la un *Weltanschauung* la altul toate raporturile omului cu semenii și cu ființările intramundane se schimbă. De aceea, „lumea lumește"[3], nu doar este. Există o anumită dinamică a lumii care este dată tocmai de *adevărul* acelei lumi și care apare în opera de artă prin ceea ce am numit „ex-punere". Prin această ex-punere, opera „menține deschis deschisul lumii"[4], adică menține sensurile istorice ale lumii într-o anumită dinamică. După cum am văzut în primul volum, noi nu înțelegem opera de artă *așa cum* o înțelegeau cei din epoca istorică căreia îi aparține, ci îi *reconstruim* sensul pornind de la interpretarea unui *Weltanschauung* istoric de pe pozițiile contemporaneității noastre.

Faptul că lumea operei se menține în deschis înseamnă, așadar, două lucruri. În primul rând, ea oprește acea lume istorică să cadă în uitare. De aceea, opera de artă poate avea și rolul unui „vestigiu" care vestește prezența unei lumi. Pe de altă parte, și acest sens este mai mult accentuat de Heidegger, opera ex-pune lumea pentru a asigura posibilitatea ca omul să înțeleagă arta. Din descrierile făcute operelor de artă în cadrul conferinței, vedem faptul că Heidegger leagă direct această ex-punere cu înțelegerea lumii istorice căreia îi aparține opera. Tabloul lui Van Gogh ne face să înțelegem câte ceva din lumea țăranului olandez, templul grec ne face să înțelegem ceva din lumea antică, din posibilitățile existențiale ale omului grec și din destinul istoric al acestuia. Această înțelegere nu este, însă, pură, ci se face pornind de la poziția prezentului nostru. Opera ex-pune o lume „neobișnuită" pe fundalul înțelegerii noastre obișnuite.

ii. Pro-punerea pământului

Dacă ex-punerea lumii se referă la înțelegere, pro-punerea pământului se referă la o anumită „dispoziție afectivă" pe care o simțim atunci când ne simțim „ca acasă". Familiaritatea și locuirea nu sunt elemente ce țin de capacitatea noastră cognitivă, noi nu ne putem argumenta că suntem

fi foarte importantă în cele ce urmează.

1. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, *ed. cit.*, p. 65.

2. *Ibidem.*

3. *Ibidem*, p. 68.

4. *Ibidem,* p. 69.

acasă, ci acest „acasă" este pur și simplu un sentiment care însoțește prezența noastră pe „pământul natal", în „patria noastră". Așadar, dacă ex-punerea lumii se adresa înțelegerii, pro-punerea pământului se adresează situării afective a *Dasein*-ului și afectivității în acest sens larg. Prin operă, noi surprindem ceva din acel „acasă" al omului grec sau al țăranului olandez. Dacă vrem, însă, să exprimăm în cuvinte ceea ce pro-pune pământul, nu putem deoarece sentimentul de acasă, ca orice sentiment de altfel, se sustrage conceptualizării până la capăt. Astfel, spune Heidegger, „pământul face (…) să eșueze orice încercare de pătrundere în el. Pământul transformă într-un eșec orice încercare de a forța această pătrundere numai pe calea cifrelor"[1]. Cu alte cuvinte, nu există o statistică și o matematică a sălășluirii. Nu putem „calcula" unde ne simțim acasă și cum facem acest lucru. Ca trăsătură a operei care se adresează afectivității, și nu înțelegerii, pro-punerea pământului este, prin excelență, eluzivă. Ea nu poate fi rațională și, tocmai de aceea, în întâlnirea omului cu opera de artă, pământul este adus în deschis „ca cel ce se închide"[2]. Această modalitate ciudată a deschiderii „este realizată de operă prin faptul că ea însăși se repune pe pământ"[3]. Cu alte cuvinte, opera în care survine adevărul pune într-un fel în legătură situarea afectivă a omului istoric cu cea a privitorului. Astfel, se naște „emoția estetică", care nu este nimic altceva decât o sinteză a acestor două dispoziții afective. Omul *este mișcat* afectiv spre o situare care îi este străină, dar nu-și pierde complet ancorarea în lumea sa. El nu *simte* ceea ce ar fi simțit un „om al epocii" în contemplarea operei de artă, ci dispoziția lui este determinată și de situarea afectivă proprie.Aceste două momente nu sunt, însă, independente, ci se află mereu într-o opoziție, într-o dispută[4]. Această dispută nu este însă subminare, ci potențare reciprocă. Așadar, ele „nu sunt nicicând separate"[5], cu mai degrabă se pun continuu în lumină unul pe celălalt[6]. De aceea, natura de operă a operei este o unitate indisolubilă a celor două trăsături tocmai analizate și, tocmai de aceea, trebuie să determinăm mai îndeaproape felul de a fi al acestei unități, gândite de Heidegger ca dispută.

iii. Luminișul ființei (Lichtung) și disputa adevărului

Disputa dintre lume și pământ, în care ambii termeni se potențează reciproc și își dobândesc proprietățile lor intime, este pusă în legătură de Heidegger cu natura de operă a operei de artă în care survine *adevărul.* Aceasta diferențiază opera de artă de restul ființărilor și ne face pe noi să ne raportăm diferit la ea decât la un ustensil, spre exemplu. În cazul operei, disputa dintre cele două trăsături esențiale ale operei antrenează în ființa omului o dispută între afectivitate și înțelegere care face posibilă experiența estetică. Este exact mecanismul pe care lucrează ceea ce noi am numit „caracterul fermecător al operei".

Dar, în același timp, disputa dintre ascundere și dez-ascundere, dintre pământ și lume, din sânul lui *aletheia* este gândită de către Heidegger și ca *Lichtung*, ca luminiș al ființei sau, cum este tradus în română, ca *loc de deschidere*. „Ființarea ca ființare poate fi numai dacă se situează totodată

1. *Ibidem*, p. 71.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 72.

4. Ibidem, p. 73.

5. *Ibidem*.

6. „Pământul nu se poate lipsi de deschisul lumii, dacă vrea să apară el însuşi, ca pământ, în acea eliberată manifestare a închiderii sale de sine. Lumea, la rândul ei, nu se poate desprinde de pământ, dacă vrea să se întemeieze – ca spaţiu vast-dominator şi cale a oricărui destin esenţial – pe o realitate fermă." (*Ibidem*, p. 74).

în afara și înăuntrul spațiului luminat pe care îl constituie acest loc de deschidere (*Lichtung*)[1]". Cu alte cuvinte, dacă gândim *Lichtung*-ul ca „loc de întâlnire între om și ființare", așa cum am sugerat mai devreme, atunci niciodată ființarea nu vine la întâlnire în totalitatea sa, cu toate aspectele sale. Mereu, ea se și ascunde, se sustrage. Ca și omul, de altfel. Întâlnirea este o deschidere către celălalt, care însă păstrează anumite laturi ascunse. Ca și atunci când mergem la o întâlnire cu un prieten, noi nu ne expunem toată ființa noastră, dar nici nu o ascundem pe toată. Suntem, în același timp, disponibili și indisponibili.

La fel stau lucrurile și în cazul lui *aletheia*. Întâlnirea omului cu opera de artă în „luminișul" sau locul de deschidere ivit prin survenirea adevărului specific operei nu se face „fără rest". Opera nu se lasă văzută și interpretată până la capăt. Ea se ascunde în două moduri specifice: ca refuz și ca disimulare. Refuzul operei de a ni se arăta până la capăt ține, după Heidegger, de o anume „limită a cunoașterii"[2], pe când disimularea ține de „elemente ale ființării [care] se suprapun pe alte elemente ale ființării"[3]. Noi nu vedem decât o perspectivă asupra operei, ea nu ne este dată nemijlocit în toată ființa ei. Așadar, înțelegerea noastră, precum și puterea noastră de a trăi afectiv sălășluirea pe care ea o propune este limitată. De aceea, opera ne poate induce în eroare. Ea ne poate trimite „pe căi greșite". Astfel, vedem că adevărul, starea de neascundere a ființării, prin disputa dintre ascundere și dez-ascundere pe care o întreține, are în sine ceva derutant, ceva alienator, ceva *seducător* în sensul ambiguității sale esențiale așa cum am definit-o noi. „Adevărul este în esența sa ne-adevăr"[4]. Există o dimensiune a adevărului care ni se sustrage gândirii și percepției fie în modul refuzului, fie în modul disimulării. Dacă ne gândim la exemplul pe care l-am dat deja cu întâlnirea unui prieten pe stradă, când recunoști o față cunoscută, atenția cade pe *o anumită ființare* iar restul ființărilor din jur se retrag și, astfel, își refuză accesul. De asemenea, există posibilitatea ca, văzând pe cineva de la spate, să crezi că recunoști un prieten, dar să te înșeli. Ființarea nu-și arată niciodată toate fețele, așadar există întotdeauna pericolul disimulării, al erorii.

Această dublă luptă dintre neascuns și ascundere care sălășluiește în inima adevărului gândit ca posibilitate a întâlnirii omului cu ființarea în genere și, în cazul nostru, cu opera de artă, dă naștere unui „deschis" căruia „îi aparține o lume și pământul"[5], dar nu este complet indiferent față de ființa *Dasein*-ului. După cum am văzut, el corespunde „aici-ului" constituit de *Dasein* vizând direct înțelegerea și situarea afectivă a omului. Așadar, în artă nu este vorba despre reprezentare, pentru că nu este pusă în lumină o anumită ființare. Din contră, ceea ce este pus în lumină este *adevărul ființării* și ființa omului în aceeași măsură.

Pentru a vedea însă originea operei, trebuie să mai cercetăm cum ajunge arta să se instanțieze în operă ca survenire a adevărului. Iar pentru că opera este rezultatul unei operații, a unui act de creație, trebuie să cercetăm mai atent ce implică acest lucru sau, cu alte cuvinte, cum face artistul să producă un lucru în care survine adevărul ca dispută între o lume și pământ? Cu această întrebare ne întoarcem cu fața spre *Dasein*, pe care nu l-am scăpat niciodată din privirea periferică, fără însă a pierde din vedere scopul nostru, anume indicarea originii operei de artă.

1. *Ibidem*, p. 78.
2. *Ibidem.*
3. *Ibidem,* p. 79.
4. *Ibidem,* p. 80.
5. *Ibidem*, p. 80.

c. Adevărul și arta

Problema care se pune acum, la finalul prelegerii, este aceea a originii acestei surveniri a adevărului în artă, a determinării modului în care artistul poate adăposti o lume în opera de artă și a modului în care publicul poate re-cunoaște și reconstrui această lume pornind de la propria sa lume. Așadar, atenția noastră se va concentra asupra acelor ființe care „aduc" arta în operă, anume artistul și publicul. Fără aceștia doi, nu am putea vorbi despre artă deoarece, pentru ca arta să fie cu adevărat, este nevoie atât de un creator care să o producă, cât și de un public care să recunoască valoarea obiectului artistic și, astfel, să adeverească statutul de artă al operei.

Dar primul lucru pe care îl observăm privitor la procesul de creație este acela că, aparent, opera de artă implică aceleași aptitudini ca și meșteșugurile obișnuite. Cu toate acestea, lucrurile produse de meșteșugar se disting în chip esențial de cele produse de artist. Dacă meșteșugarul produce lucruri bune pentru a fi folosite și care au capacitatea de a sluji scopurilor omului, cele produse de artist nu folosesc la nimic concret. Acestea din urmă sunt destinate doar contemplării adevărului ce survine în mijlocul cotidianului ca dispută între lume și pământ. Așadar, tipul de producție specific operelor de artă trebuie să difere în mai multe moduri de cel al ustensilelor. De aceea, Heidegger distinge între creația ca producere (ger. *Hervorbringen*[1]) de creația în calitate de confecționare (ger. *Anfertigung*[2]).

Ambele aceste modalități de a crea un lucru sunt gândite pe linia legăturii dintre artă și meșteșug făcută încă din Antichitate prin denumirea ambelor îndeletniciri prin cuvântul grecesc *téchnē*. Dar, pentru că *téchnē* este, în primul rând, gândit de greci ca *mod de cunoaștere*, Heidegger sugerează că, prin creație, sunt cunoscute lucruri diferite în cazul ustensilului și în cel al operei. Cu alte cuvinte, „natura de a fi creată [a operei] precum și creația trebuie determinate pornind de la natura de operă a operei"[3]. Așadar, problema care se pune este aceea de a gândi actul de creație plecând de la survenirea adevărului în operă, de la *aletheia* sau de la disputa dintre lume și pământ.

Așa stând lucrurile, „adevărul nu survine decât prin instalarea sa în dispută" și în spațiul de desfășurare pe care el însuși și-l deschide"[4]. Drept urmare, arta nu este nimic altceva decât „o modalitate esențială în care adevărul se instalează în ființarea deschisă de către el"[5], adică o modalitate în care omul poate întâlni ființare în „luminișul" ființei[6]. Gândită în acest sens larg, arta nu ține neapărat de lucrurile produse în sine, cât de raportarea omului la lucruri. Așadar, operele nu *sunt* artă, ci *devin* artă doar în măsura în care omul se raportează la ele în modalitatea creației sau a contemplației estetice.

---

1. Cuvântul german *Hervorbringen* înseamnă „producere" în genere. El este format pe radicalul lui *bringen* (a aduce, acelaşi cu englezescul *to bring*) cu ajutorul a două prefixe. Dacă ar fi să traducem „etimologic" acest cuvânt, am avea „fapt de a aduce în faţă şi aici" ceva. Vedem, aşadar, că Heidegger gândeşte producerea ca o aducere a unei fiinţări în *aici*-ul *Dasein*-ului prin procesul de creaţie artistică.

2. *Anfertigung* are în limba germană uzuală tot sensul de producere, însă, de această dată, este avută în vedere producerea în serie specifică tehnologiei moderne. Aici Heidegger face o trimitere la o altă temă importantă a gândirii sale târzii, anume cea a tehnicii, gândită ca modalitate a omului de a se înstăpâni peste lume.

3. Martin Heidegger, Originea Operei de artă, ed. cit., p. 86.

4. *Ibidem,* p. 87.

5. *Ibidem,* p. 88.

6. Alte modalităţi ale acestei instalări a adevărului în fiinţare sunt întemeierea unui stat, *sacrificiul esenţial* sau *interogaţie proprie gândirii*. (*Ibidem.*)

Așa stând lucrurile, trebuie să vedem cum se instalează adevărul în operă prin mâna artistului. Urmărind procesul de creație, putem spune că opera este, mai întâi, prefigurată într-un desen care, după cum am văzut, încă din Renaștere este considerat a fi esența și „părintele celor trei arte”[1] figurative. Acest desen, la rândul său este format din contururi și din tușe. Ele sunt elementele prin care ideea artistului este transpusă în operă și prin care, în același timp, adevărul survine în deschiderea prilejuită de operă. În același timp, însă, noi mai numim desenul sau schița cu numele de *proiect*. Iar proiectul este, în gândirea heideggeriană, legat de înțelegerea existențială a *Dasein*-ului, de proiectarea posibilităților sale de a fi, de viitor. Astfel, vedem că există o legătură între artist și desenul pe care îl schițează pe planșă, între proiectele sale de viață și proiectul operei. El nu creează independent de epoca sa, ci cu fiecare tușă, el împământenește în operă un traseu existențial și cu fiecare contur el își pune în lumină propria sa situare afectivă. Ceea ce obținem atunci când reunim toate aceste tușe și contururi într-un desen (*proiect*) este o întruchipare (ger. *Gestalt*) gândită ca „punere și com-punere sub forma cărora ființează opera, în măsura în care ea ex-pune și pro-pune”[2]. Ceea ce încearcă Heidegger să surprindă este faptul că opera nu întruchipează o anumită ființare, ci tocmai ceea ce am numit *aletheia*, adică disputa dintre lume și pământ, dintre înțelegere și afectivitate.

Așadar, adevărul se instalează în operă prin tușele trasate de artist pe material. Tușă (*Riß*) semnifică în același timp și o spărtură, o deschidere, pentru că adevărul nu poate surveni în lume fără a provoca o sciziune în chiar textura realității, sciziune în care disputa esențială a lui *aletheia* să se poată desfășura. Nu trebuie să uităm că *Dasein*-ul este deja într-un loc al deschiderii care este lumea caracterizat de lumea sa cotidiană. Pentru ca arta să ex-pună o altă lume, trebuie ca acea deschidere să survină în chiar lumea cotidiană a *Dasein*-ului. De aceea, Heidegger gândește tușa în același timp ca linie trasată de artist și ca sciziune în cotidian. Când artistul creează, el instalează cu fiecare contur disputa lui *aletheia* într-o ființare, putând astfel să o pună la adăpost și să o conserve în timp. Totalitatea acestor tușe și contururi ce formează un desen sunt tocmai configurarea stării de deschidere ce survine în operă și în care *Dasein*-ul își pune la păstrare trăirile sale afective și înțelegerea sa.

Fragmentul de text în care Heidegger discută aceste relații dintre procesul de creație, *aletheia* și constituția *Dasein*-ului[3] este foarte greu de înțeles și tradus deoarece este construit în jurul unor derivați ai cuvântului *Riß – Aufriß* (contur) și *Grundriß* (desen) – care trimit, în același timp, către o înțelegere de sine a *Dasein*-ului, către un element constitutiv al tehnicii artistice și către o sciziune în lumea cotidiană. Gândite la un loc, toate aceste sensuri ale cuvântului german ne sugerează următoarea idee de bază: în procesul de creație omul își pune în operă lumea și pământul său natal, înțelegerea și afectivitatea, motiv pentru care acestea pot constitui un „loc de întâlnire” al său cu un alt *Dasein* istoric. Noi apreciem arta tocmai pentru că ne sugerează mai mult decât ne arată, tocmai pentru că putem „descifra” în spatele tușelor sentimentele și lumea omului într-o anumită perioadă, *Weltanchauung*-ul său și poziționarea sa în fața realității. Aceasta constituie exact esența a ceea ce noi am numit în primul volum *farmecul* operei de artă.

Așadar, pentru privitor, disputa dintre lume și pământ care survine în operă este o survenire

1. *v.* Giorgio Vasari, Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi, traducere şi note de Ştefan Crudu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1962, vol. I, p. 113.

2. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, *ed. cit.*, p. 90.

3. *Ibidem*, pp. 89-90.

a neobișnuitului în lumea noastră cotidiană. Ea ne reclamă atenția, ne atrage, ne seduce. „Cu cât mai pur este dedicată opera însăși deschiderii ființării deschisă de ea, cu atât mai simplu ne dedică ea acestei deschideri, scoțându-ne din obișnuit". Cu alte cuvinte, cu cât adevărul este mai ferm instalat în operă ca dispută, cu atât suntem seduși mai profund de operă și o contemplăm cu toată ființa noastră. Această „zăbovire" în contemplarea operei este numită de Heidegger păstrare-adeverire[1] a operei. Cei implicați în această relație de păstrare-adeverire cu opera formează ceea ce numim publicul autentic, consumator de artă, cei ce percep opera de artă atât ca obiect artistic, cât și ca obiect estetic și fac „pasul la întâlnire" cu arta în neobișnuitul „luminiș" creat de *aletheia* în mijlocul lumii obișnuite.

După cum se poate vedea, această păstrare-adeverire a operei de artă nu are legătură directă cu activitățile din lumea artistică legate de critică de artă, restaurare, conservare etc. Din contră, spune Heidegger, putem fi preocupați de conservarea operei de artă fără să pătrundem în starea de neascundere care survine odată cu opera. Toate aceste îndeletniciri sunt preocupări privitoare la artă care denotă o atitudine productiv-pragmatică față de opera de artă. Când restaurăm sau conservăm, noi nu ne raportăm la artă ca artă, ci doar ne preocupăm pe aspectul său exterior, la fel ca în cazul în care ne facem curat în cameră. Noi conservăm opera de artă pentru a o avea la îndemână mai mult timp, însă aceasta nu garantează în nici un fel pătrunderea autentică în lumea artei cu toată ființa noastră prin trăirea estetică autentică.

Așadar, pentru ca opera de artă să fie ceea ce este avem nevoie atât de creatori, de artiști, cât și de păstrători-adeveritori, de public. Dar abia „opera este cea care îi face posibili pe creatori în esența lor, și care, din însăși esența ei, își reclamă păstrătorii-adeveritori"[2]. Și asta pentru că arta este cea care „vorbește" publicului și care dă inspirație creatorilor. Din această cauză, Heidegger gândește esența artei ca Poezie (ger. *Dichtung*[3]) într-un sens originar și ca limbă. Astfel, ajungem să regăsim în analiza operei de artă *toți existențialii deschiderii din ființă și timp*. Am avut înțelegerea ca „lume", situarea afectivă ca „pământ" și, acum, esența artei ca survenire a adevărului în calitate de *Poezie.* Vedem, așadar, că limba are un statut privilegiat aici, întrucât este acel loc din care lumea și pământul originează și prind ființă. „Rostirea esențială care proiectează este aceea care, în pregătirea a ceea ce poate fi rostit, aduce totodată pe lume nerostibilul ca atare"[4]. Nerostibilul este tocmai pământul, ceea ce se închide în sine, situarea afectivă, iar proiectul este lumea, traseul existențial, posibilitatea. Ambele survin în artă prin limbă Poetică și tocmai de aceea aceasta este originea lor comună.

Astfel, avem configurat locul de întâlnire al omului cu operele de artă în toată profunzimea sa. Așadar, *arta este acest salt originar prin limbă și Poezie în deschiderea produsă de survenirea adevărului în mijlocul ființării*. După Heidegger, pornind de la aceste determinații, ar trebui regândită întreaga estetică și raportarea omului la frumos. În acest context interpretativ, frumusețea nu este

1. În germană, cuvântul *Bewahrung,* folosit în mod comun cu sensul de „păstrare" este construit pe radicalul *wahr*, care înseamnă adevărat. Heidegger fructifică această etimologie legând „păstrarea" operei de menţinerea în deschidere a adevărului care survine în ea.

2. Martin Heidegger, *Originea operei de artă, ed. cit.*, p. 98.

3. Heidegger face distincţia între poezie în sens restrâns (ger. *Poesie*), care este arta poetică în sens restrâns, ceea ce fac poeţii „de profesie" şi Poezie (ger. *Dichtung*) care este ceea ce face posibilă orice artă în genere: „Poezia (*Poesie*) nu este însă decât unul dintre modurile proiectării luminatoare de adevăr, adică a poetizării (*Dichten*) în acest sens cuprinzător" (*Ibidem*, p. 100)

4. *Ibidem,* p. 101.

nimic altceva decât apariția adevărului în operă, manifestarea stării de neascundere pentru conștiința umană. De aceea, ea nu este doar plăcere, așa cum a fost considerată de-a lungul întregii modernități, ci este vorba despre o plăcere de ordin *ontologic*, imposibil de despărțit de opera de artă și de adevăr gândit ca dispută între lume și pământ[1].

•••

Aruncând o privire, chiar și sumară asupra temelor discutate până acum, putem observa cu ușurință că gândirea heideggeriană a dislocat felul tradițional-modern de a pune problema operei de artă și a dus reflecția despre artă pe un alt făgaș. Tocmai de aceea, *Originea operei de artă* este o lucrare esențială de filosofie a artei în modernitate. Ea propune un nou mod de abordare a problematicii artei și a esteticii în genere și oferă un criteriu puternic de fundare a esteticii și a filosofiei artei în gândirea ontologic-fenomenologică. Aceste discipline sunt readuse, după cum am văzut, la discuția fundamentală apărută încă din *Ființă și timp* legată de *aletheia* și de constituția de ființă a *Dasein*-ului. Drumul deschis de către Heidegger s-a dovedit a fi unul fertil și care rămâne încă a fi urmat până la capăt (sau contestat) de către filosofii artei și esteticienii zilelor noastre. Oricum ar fi însă, el nu poate fi complet ignorat de cineva care are pretenția de a se fi ocupat cât de cât serios de probleme legate de filosofia artei.

1. „Frumosul îşi are astfel locul în survenirea adevărului. Frumosul nu ţine doar de plăcere, şi nu se mărgineşte să fie doar obiect al ei" (*Ibidem*, p. 109).

Capitolul XV

FILOSOFIA ARTEI – ÎNCOTRO?

Survolând istoria reflecției despre artă în cele două volume ale acestei lucrări, am ajuns în „cel mai înalt punct al istoriei", momentul prezent. După celebrul dicton newtonian, ne-am ridicat pe umerii unor giganți pentru a putea privi *mai departe* decât ei. Cu toate acestea, orizontul filosofiei artei pare că, în loc să se fi lărgit după acest periplu, s-a îngustat nespus de mult. Având în vedere peisajul teoretic actual din filosofia artei, nu putem străbate cu ochiul minții foarte departe, spre practicile artistice din ziua de azi și din viitor. După „moartea autorului" anunțată de Barthes[1], la scurt timp a venit atât „sfârșitul teoriei artei"[2] cât și „sfârșitul artei" proclamat de Danto[3], evenimente ce au lăsat filosofia și teoria artei fără o mare parte din subiectele tradiționale cele mai aprinse. În aceste condiții, puține pietre rămân neîntoarse de tradiție și puține mai rămân de gândit pentru filosoful contemporan, care urmărește să adune laolaltă într-o viziune unitară toate fenomenele legate de producerea și expunerea operei de artă.

Așa stând lucrurile, putem observa că filosofia și teoria artei încă au rămas prinse în „momentul Duchamp" care marchează, pe bună dreptate, un punct de cotitură al artei contemporane, dar de la care a trecut suficient de mult timp. Discuții interminabile s-au iscat pornind de la curentele avangardiste și, cu toate acestea, nici un nou principiu de gândire sistematică, care să dea seama de toate manifestările artistice, nu s-a ivit. Practicile artistice însă au evoluat într-un ritm atât de alert încât, prin perspectiva noilor moduri de a crea, teoria a rămas datoare cu multe explicații și conceptualizări. În anul 2017 se împlinesc o sută de ani de la expunerea *Fântânii* lui Duchamp, iar în acest răstimp artiștii au continuat să critice, la nivelul practicilor concrete, concepția generală despre artă a filosofilor și teoreticienilor artei, fără ca vocea lor să-și găsească un ecou ferm în teorie. Faptul că filosofii nu au ținut pasul cu tehnicile artistice se poate observa uitându-ne la scrierile celor mai de seamă gânditori ai momentului, unde majoritatea trimiterilor făcute se referă la aceiași Marcel Duchamp și Andy Warhol. Este posibil ca o astfel de blocare asupra unor momente punctuale să trădeze tocmai faptul că însăși metoda și conceptele folosite în gândirea artei și-au atins limita de aplicabilitate. Dacă, prin metodele actuale – care vin în continuarea unei tradiții filosofice de peste două milenii – teoriile filosofice despre artă se află în impas, atunci înseamnă că trebuie făurite alte metode și alte instrumente teoretice de lucru.

După cum am putut vedea în capitolul dedicat teoriilor complementare ale artei, care sunt cele mai actuale încercări de surprindere sub teorie a practicilor artistice contemporane, există o dispersie teoretică fără precedent în istoria filosofiei. Mai mult decât atât, văzând că gândirea tradițională nu mai oferă posibilitatea gândirii sistematice a ideii de artă, mulți filosofi s-au refugiat în analize fragmentare și teorii care-și asumă de la bun început faptul că nu pot cuprinde și explica arta ca întreg. În astfel de condiții, chiar statutul artei și al artistului în societatea contemporană

1. Roland Barthes, *Image. Music. Text*, traducere de Stephen Heath, Glasgow, Fontana Press, 1977, pp. 142-148.

2. Victor Burgin, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, London, Macmillan, 1986.

3. Arthur Danto, *After the End Of Art. Contemporary Art and The Pale Of History,* New Jersey, Princeton University Press, 1997.

este pus în pericol, fiind exilate la periferia societății, așa cum s-a putut observa din analizele prezentate în cuprinsul acestui volum.

Întorcându-ne ochii către noile forme de artă și provocările teoretice pe care ele le ridică, am putea da multe exemple din arta digitală sau arta noilor media. Ne vom opri însă asupra unuia care face trimitere în mod direct la sublimarea concepțiilor tradiționale despre artă în genere și despre pictură în mod special. Este vorba despre așa numita „pictură cu lumină" (*lightpainting*[1]) a lui Stephen Knapp[2] care, deși se vrea a face parte dintre ramurile tradiționale ale artei, prin tehnicile folosite depășește orice a fost numit „pictură" de-a lungul istoriei. Knapp, folosind o serie de prisme, oglinzi și simple bucăți de sticlă colorată, creează doar cu lumină compoziții care se află la limita picturii, sculpturii și artelor decorative. Spre deosebire de operele lui Duchamp și Andy Warhol, care au subminat unele prejudecăți privitoare la relație dintre artă și realitate – cum ar fi diferența intrinsecă dintre obiectele artistice și cele cotidiene –, pictura cu lumină întoarce pe dos *tot* ce știam despre ontologia operei de artă ca atare. Creațiile lui Knapp adună laolaltă toate trăsăturile pe care pictura tradițională *nu* le are. Pictura cu lumină este tot ce arta tradițională nu este.

Spre deosebire de creațiile lui Duchamp și Andy Warhol, care păstrează încă materialitatea operelor tradiționale, pictura cu lumină neagă și acest ultim bastion al tradiției. Ea este efemeră, pentru că dispare când galeria își stinge luminile. Ea nu are suport material putând fi proiectată pe orice, ea nu are un plan inițial sau o schiță artistul asumându-și o spontaneitate totală. Totodată însă, în mod paradoxal, ea nici măcar nu este pictură pentru că nimic nu este pictat propriu-zis, dar nici o simplă instalație deoarece obiectul artistic nu este instalația în sine, ci proiecția ei. Dintr-o anumită perspectivă, picturile cu lumină ating limitele percepției noastre pentru a ne arăta cât de inadecvați sunt termenii în care, la ora actuală, vorbim despre artă, iar, din altă perspectivă, ele sublimează la maxim materia folosită pentru plăsmuire. În măsura în care lumina este „materia cea mai imaterială", picturile cu lumină se situează undeva la limita imaterialității și a intangibilității. Ele pot fi experimentate doar prin văz și doar într-un timp anume.

Drept urmare, după o privire retrospectivă asupra temelor cuprinse până acum sub analiză, putem afirma că filosofia artei se află într-un vârf al traiectoriei sale istorice dincolo de care nu poate trece cu instrumentele pe care le are le dispoziție. Drumul filosofiei artei a dus către o înfundătură în care toate conceptele tradiționale par a se destrăma, fără ca locul lor să fie luat de altele „mai puternice". Orientările critice, destructiviste și antiesențialiste din filosofia postmodernă au subminat întreaga autoritate a conceptelor tradiționale, punând însă unele foarte vag delimitate în loc. De aceea, se pune întrebarea dacă nu cumva direcția de gândire pe care am urmat-o a fost una, de la început, greșită. Poate că filosofia artei are nevoie de *un nou început*, care să nu mai urmeze cărările bătătorite ale substanțialității, ființei și definiției, ci să încerce o gândire mai fluidă și concentrată pe temporalitate și care, în același timp, să fie riguroasă și permisivă cu noile tehnici artistice. Poate că filosofia artei, trebuie să-și găsească alte concepte care să descrie fidel noile manifestări din lumea artei.

---

1. Conceptul de *lightpainting* este ambiguu deoarece se referă la două practici artistice diferite. Prima se referă la o tehnică fotografică prin care, folosind un timp de expunere mare, se construiesc jocuri de lumini, fie prin mișcarea sursei de lumină, fie prin mișcarea aparatului însuşi. Cea de-a doua, la care ne referim noi, se găseşte la confluenţa picturii cu instalaţiile artistice.

2. Mai multe detalii despre pictura cu lumină şi despre Stephen Knapp se pot găsi pe http://www.lightpaintings.com/

Cu toate acestea însă, demersul de față nu este lipsit de importanță. Dacă conștientizăm aporia în care gândirea despre artă se află, pentru a găsi un „alt drum", trebuie mai întâi să coborâm pe potecile bătătorite de istorie și, de la baza acestui munte numit artă să căutăm drumuri alternative. Acest nou început nu se constituie, drept urmare, împotriva tradiției, ci tocmai lângă tradiție. El se poate naște doar pe urma conștientizării faptului că tradiția de gândire filosofică a artei a dus într-un „punct mort" și totodată, pe urma conștientizării faptului că, pornind de la fiecare dintre teoriile despre artă analizate, se pot întrevedea căi alternative de descriere a artei moderne.

Am încercat să sugerăm acest lucru prin trimiterile la un mod alternativ de gândire a operei de artă din perspectiva caracterului său seducător și fermecător. S-a arătat că, în majoritatea cazurilor, există și posibilitatea unei *alte* căi de gândire care să elimine, cel puțin parțial, problemele celor deja existente. De asemenea, s-a arătat că, în ceea ce privește clasificarea artelor, principiul scenic – care decurge din cele două trăsături mai sus menționate – este unul care ne permite cuprinderea chiar și celor mai noi forme de exprimare creatoare. Nu excludem însă posibilitatea ca alte astfel de încercări să se dovedească mai potrivite sau mai ușor de urmat, subiectul rămânând astfel deschis.

Ceea ce însă trebuie conștientizat este faptul că opera de artă nu trebuie gândită ca lucru în sine, precum nici artistul nu trebuie gândit ca un fel de statut dobândit odată pentru totdeauna. Aceasta a fost calea tradiției care a dus la nenumărate aporii, încurcături conceptuale și dezbateri fără orizont. Toate fenomenele legate de artă nu au substanță, ci doar se împlinesc la vremea lor – vremea în care „lumea artei" o permite, sau vremea la care inspirația însuflețește mintea artistului. Am încercat să surprindem această „vremelnicie" a fenomenelor artistice în două moduri: în primul rând, folosind diferențele de *Weltanschauung* în calitate de principiu conducător al reflecției despre artă; apoi, în al doilea rând, prin propunerea unui principiu strict temporal de gândire a operei de artă ca atare – principiul scenic.

Toate acestea trimit către o nedeterminare fundamentală a artei. Dacă ea nu are o substanță care să poată fi definită nevremelnic, atunci operele de artă nu sunt ceva în afara raportului lor cu ochiul spectator și în afara cadrelor determinate de clipa trăirii estetice. În rest, ele sunt *nimic*. În această clipă, autorul operei se retrage, lăsând libertate hermeneutică spectatorului de a constitui și de-constitui obiectul estetic pe care-l are în față. Așadar, vorbim despre o artă fără autor și fără esență, care acționează doar prin intermediul seducției și farmecului. De aceea, perspectiva pe care o propunem pentru noua gândire despre artă ar trebui să fie una *meontologică*, care să privească opera de artă din perspectiva neființei sale, nu din perspectiva ființei, așa cum a fost ea privită de-a lungul întregii istorii a filosofiei. După cum Platon însuși a observat, „în ceea ce privește fiecare dintre idei, este multă ființă, însă și infinit de multă neființă"[1]. Așadar, și în ceea ce privește ideea artei, există infinite posibilități încă neexplorate de tradiție. Din perspectiva meontologică, istoria filosofiei artei abia se află la începuturi.

1. Platon, *Sofistul*, 257a.

BIBLIOGRAFIE

A

- Adorno, Theodor W., *Dialectica luminilor*, traducere și postfață de Andrei Corbea, Editura Polirom, Iași, 2012.
- Adorno, W. Theodor, *Negative Dialectics*, translated by E.B.Ashton, Routledge, London, 1973.
- Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
- Agamben, Giorgio, *Stanțe. Cuvântul și fantasma în cultura occidentală*, traducere din italiană de Anamaria Gebăilă, Humanitas, București, 2015.
- Agamben, Giorgio, *Deschisul. Omul și animalul*, Editura Humanitas, București, 2016.
- Ambree, Lester, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediţie îngrijită de Ion Copoeru, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007.
- Andina, Tiziana, *The Philosophy of Art. The Question of Definition: From Hegel to Post-Dantian Theories*, translated by Natalia Iacobelli, Bloomsbusy Publishing, London, 2013.
- Andina, Tiziana; Lancieri, Alessandro (eds.), *Rivista di Estetica*, nr. 35 (2/2007), Anno XLVII „Artworld and Artwork. Arthur C. Danto e l'ontologia dell'arte".
- Angel, Pascal; Rorty, Richard, *La ce bun adevărul?*, Ediție îngrijită de P. Savidan, traducere din limba franceză și postfață de Bogdan Ghiu, Grupul Editura Art, București, 2007.
- Anzieu, Didier, *Psihanaliza travaliului creator*, Trei, București, 2004.
- Appignanesi, Richard et. all, *Câteva ceva despre Postmodernism,* traducere de Irina-Margareta Nistor, Editura Curtea Veche, București, 1995.
- Aristotel, *Metafizica,* traducere, comentariu și note de Andrei Cornea, Humanitas, București, 2001.
- Aristotel, *Organon vol. III,* traducere, studiu introductiv și note de Mircea Florian, Editura științifică, București, 1961.
- Aristotel, *Organon vol. IV*, traducere, studiu introductiv, note la „Topica", traducere și note l „Respingerile sofistice" de Mircea Florian, Notiță introductivă la „Respingerile sofistice" de Dan Bădărău, Editura științifică, București, 1963.
- Arnim, Hans von, *Stoicorum veterum fragmenta* (2 Vol.), Stuttgart, B.G. Tuebner, 1964; *Fragmentele vechi ale stoicilor,* vol. I, ediție bilingvă, traducere și note de Filotheia Bogoiu și Cristian Bejan, Studiu introductiv de Filotheia Bogoiu, Editura Humanitas, București, 2016.
- Aslam, Constantin, *Paradigme în istoria esteticii filosofice*, Institutul European, Iași, 2013.
- Aslam, Constantin, *Walter Biemel, Un neamț pentru România*, în *Kunst und Wahrheit, Festschrift für Walter Biemel zu seinen 85. Geburstrag*, Volum coordonat de Mădălina Diaconu, Studia FhÆnomenologica, Editura Humanitas, București, 2003.
- Athalus, H., *Hegel. An Intellectual Biography*, Polity Press, Cambridge, 2000.
- Athanasopoulos, Panos et. all., *Two Languages, Two Minds Flexible Cognitive Processing Driven*

by Language of Operation, Psychological Science, April 2015, vol. 26.
Augustin, *Confesiuni*, traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I. Șerban, Editura Humanitas, București, 2005.

B

- Bacon, Francis, *Noul Organon,* traducere de N. Petrescu și M. Florian. Studiu introductiv de Al. Posescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1957.
- Bagdasar, Nicolae, *Teoria cunoștinței,* Editura Univers Enciclopedic, București, 1995.
- Baricco, Alessandro, *Barbarii. Eseu despre mutație,* Editura Humanitas, București, 2005.
- Barthes, R., *Image. Music. Text*, traducere de Stephen Heath, Fontana Press, Glasgow, 1977.
- Batteux, Charles, Les beaux arts reduits à un même principe, Paris, 1746.
- Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulation*, translated by Sheila Faria Glaser, University of Michigan Press, Michigan, 1994.
- Beardsley, Monroe C., *Aesthetics From Classical Greece to the Present. A Short History*, University Of Alabama Press, London, 1996.
- Belsey, Catherine, *Poststructuralism. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2002.
- Benjamin, Walter, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, Notă biografică de Friedrich Podszus, Editura Univers, București, 2000.
- Benjamin, Walter, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice,* ediție critică de Burkhardt Linder, cu colaborarea lui Simon Broll și Jessica Nitsche, traducere din limba germană de Christian Ferencz-Flatz, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015.
- Biemel, Walter, *Fenomenologie și hermeneutică*, Ediție de Constantin Aslam, Alexandru Boboc și Constantin Stoenescu, Giurgiu, Ed. Pelican, 2004.
- Biemel, Walter, *Heidegger*, traducere din germană de Thomas Kleininger actualizată de Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2006.
- Blaga, Lucian, *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Editura Minerva, București, 1995.
- Bowman, B., *Hegel and the Metaphysics of Absolute Negativity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- Buchenau, Stephanie, *The Founding of Aesthetics in German Enlightment. The Art of Invention and The Invention of Art,* New York, Cambridge University Press, 2013.
- Burgin, Victor, *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Macmillan, London, 1986.
- Burke, Edmund, *Despre sublim și frumos. Cercetare filosofică asupra originii ideilor*, traducere de Anda Teodorescu și Andrei Bantaș, prefață de dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1981.

C

- Carroll, Noël, *Art in Three Dimensions*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- Carroll, Noël, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge, University Press, Cambridge 2003.
- Carroll, Noël, *On Criticism*, Routledge, New York, 2009.
- Carroll, Noël, *Philosophy of art. A Contemporary Introduction,* Routledge, London, 1999.
- Carroll, Noël, *The Ontology of Mass Art* in „The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 55, No. 2, Perspectives on the Arts and Technology (Spring, 1997).
- Carroll, Noël (ed.), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2001.

- Cassirer, E., *Filosofia formelor simbolice, vol. I: Limbajul*, traducere din limba germană de Adriana Cînța, paralela 45, Pitești, 2008.
- Cassirer, E., *Filosofia formelor simbolice, vol. II: Gândirea mitică*, traducere din germană de Mihaela Bereschi, Paralela 45, Pitești, 2008.
- Cazenave, Michel, *Jung. Experiența interioară*, traducere din franceză de Daniela Ștefănescu, Humanitas, București, 1999.
- Călinescu, Matei, *Cinci fațete ale modernității*, Traducere de Tatiana Patruleasa și Radu Țurcanu, Postfață de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1995.
- Cernica, Viorel, *Căutarea de sine și chemările tradiției*, București, Mihai Dascal Editor, 2002.
- Chateau, Dominique, *Sémiotique et esthétique de l'image. Théorie de l'iconicité*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Chalumeau, Jean-Luc, *Les Theories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de platon a nos jours,* Vuibert, Paris, 2007.
- Cioabă, Cătălin, *Jocul cu timpul. Ontologia temporală a lui Martin Heidegger*, Editura Humanitas, București, 2005.
- Collingwood, Robin George, *The Principles of Art,* Oxford University Press, Oxford, 1938.
- Collingwood, Robin George, *Eseu despre metoda filosofică. Poate găsi filosofia o ieșire din starea de descumpănire?* Traducere din engleză de D.G. Stoianovici, Editura Humanitas, București, 2015.
- Commetti, Jean-Pierre *et. all.*, *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Vrin, Paris, 2005.
- Croce, Benedetto, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, traducere de Eugen Costescu, studiu introductiv de N. Tertulian, Editura Științifică, București, 1971.
- Croce, Benedetto, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, Editura Univers, București, 1971.
- Da Vinci, Leonardo, *Tratat despre pictură*, traducere de V. G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971.
- Danto, Arthur, *Action, Art, History*, New York, Columbia University Press, 2007.
- Danto, Arthur, *After the End Of Art. Contemporary Art and The Pale Of History,* Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- Danto, Arthur, *Connections to the World. The Basic Concepts of Philosophy*, University of California Press, Los Angeles, 1997.
- Danto, Arthur, *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, University Of California Press, Los Angeles, 1997.
- Danto, Arthur, *The Artworld* in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Nr. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964).
- Danto, Arthur, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Danto, Arthur, *Transfigurarea locului comun. O filosofie a artei*, traducere și note de Vlad Morariu, Cluj, Idea Design & Print, 2012.
- Danto, Arthur, *The Wake of Art. Criticism, Philosophy and the Ends of Taste*, selected essays and

With Critical Introduction by Gregg Horowitz and Tom Huhn,
G+B Arts International, Amsterdam, 1998.
- Danto, Arthur, *What Art Is*, London, Yale University Press, 2013.
- Davies, Stephen et. all., *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Publishing, London, 2009.
- Davies, Stephen, *Definitions of Art,* New York, Cornell University Press, 1991.
- Davies, Stephen, *Philosophical Perspectives on Art*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- Davies, Stephen, *The Artful Species. Aesthetics, Art, and Evolution*,
Oxford University Press, Oxford, 2012.
- De Duve, Thierry, În numele artei: Pentru o arheologie a modernității,
Traducere și prefață de Virgil Mlești, Ideea Design & Print, Cluj-Napoca, 2001.
- Deleuze, G., *Diferență și repretiție*, traducere de Toader Saulea, București, Editura Babel, 1995.
- Descartes, Rene, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și a căuta adevărul în științe*,
Traducere de Daniela Rovența-Frumușani și Alexandru Boboc, Note, comentarii, bibliografie
de Alexandru Boboc, Editura Academiei Române, București, 1990.
- Descartes, René, *Meditații despre filosofia primă*,
Traducere din latină de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, 1994.
- Descartes, René, *Pasiunile sufletului*, Studiu introductiv și note de Gheorghe Brătescu,
Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
- Descartes, René, *Principiile filosofiei*, traducere,
studiu introductiv și notă biografică de Ioan Deac, București, Editura Iri, 2000.
- Descartes, René, *Reguli utile și clare pentru îndrumarea minții în cercetarea adevărului*,
Traducere, notiță introductivă și note: Corneliu Vilț,
Studiu introductiv Gh. Enescu, București, Editura Științifică, 1964.
- Dewey, John, *Democrație și educație. O introducere în filosofia educației,*
traducere de Mosinschi Rodica, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.
- Dewey, John, *Art as experience*, London, The Penguin Group, 2005.
Dewey, John, *Experience and Nature,* George Allen and Unwin, 1929
(varianta digitală pe: https://archive.org/details/experienceandnat029343mbp).
- Diaconu, Mădălina, *Ontologia operei de artă în lumina principiului identității*,
Editura Crater, București, 2001.
- Dickie, George, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Cornell University Press, 1974.
- Dickie, George, *Art and Value*, Blackwell Publishers, Oxford, 2001.
- Dickie, George, *Defining Art*, in American Philosophical Quarterly, Vol. 6, No. 3 (Jul., 1969).
- Dickie, George, *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia, 1988.
- Dickie, George, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford University Press, 1997.
- Dickie, George, *The Art Circle. A Theory of Art*, Haven Publications, New York, 1984.
- Dosse, Francois, *History of Structuralism, vol. II: The Sign Sets, 1967-Present*,
University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.
- Dragomir, Alexandru, *Semințe*, Ediție îngrijită de Gabriel Liiceanu și Bogdan Mincă,
Editura Humanitas, București, 2008.
- Dragomir, Leonid, *Nietzsche și Freud. Un eseu asupra ideii de inconștient*,
Editura Trei, București, 1996.

- Dubos, Jean-Baptiste, *Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture*, 2 vols. (Paris, 1719).
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice, Vol. I. Obiectul estetic*, Meridiane, București, 1976.
- Dummett, Michael, *Originile filosofiei analitice*, traducere de Ioan Biriș, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.
- Eco, Umberto, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, Traducere de Ștefania Mincu, Editura Polirom, Iași, 2009.

E

- Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare în poeticile contemporane*, traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.
- Eco, Umberto, *Istoria urâtului*, traducere de Oana Salisteanu și Anamaria Gebaila, Editura RAO, București, 2014.
- Eco, Umberto, *Istoria frumuseții*, traducere din italiană de Oana Sălișteanu, Editura RAO, București, 2005.
- Eldridge, Richard (ed.), *Introduction to Philosophy of Art,* Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

F

- Fernandez-Zoïla, Adolfo, *Freud și psihanalizele,* traducere de Liliana Voicu și Liliana Valeria Dimciu, București, Humanitas, 2016.
- Folkierski, Wladislaw, Între clasicism și romantism. Studiu despre estetica și esteticienii secolului al XVIII-lea, Volumul I, traducere de Mioara și Pan Izverna, prefață de Irina Mavrdin, Editura Meridiane, București, 1988.
- Foucault, Michel, *Ce este un autor? Studii și conferințe,* Traducere de Bogdan Ghiu și Ciprian Mihali, Cuvânt înainte de Bogdan Ghiu, Postfață de Corneliu Bâlbă, Cluj, Editura Ideea Design & Print, 2004.
- Franz, Marie-Louise von, *Dimensiuni arhetipale ale psihicului*, traducere din limba germană de Walter Popescu, București, Editura Herald, 2014.
- Freud, S., *Opere esențiale vol. 6*, Traducere: Roxana Melnicu și Georgeta Mitrea; revederea traducerii Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Trei, 2010.
- Freud, S., *Opere esențiale vol. 3*, Traducere de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Ed. Trei, București, 2000.
- Friedman, Michael, *Ernst Cassirer*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/cassirer/>.

G

- Gadamer, H.-G., *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn și Călin Petcana, Teora, București, 2001.
- Gardner, Howard; Davis, Katie, *Generația App Cum navighează tinerii prin universul digital al identității, intimității si imaginației*, Editura Sigma, București, 2015.
- Garin, Eugenio (coord.), *Omul Renașterii*, traducere de Dragoș Cojocaru, prefață de Maria Carpov, Polirom, Iași, 2000.
- Gombrich, E.H., *Truth and the Stereotype. An illusion Theory of Representation* in Alperson, Philip (ed), *The Philosophy of Visual Arts*, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- Goodman, Nelson, *Quand y a-t-il art*, în vol. *Philosophie analytiqe et esthétique,* textes présentés par Danielle Lories, préface de Jacques Taminiaux, Paris, Klincksieck, 2004.
- Goodman, Nelson, *Language of Art,* Bobbs-Merrill, New York, 1968.

H

- Graham, Gordon, *Philosophy of Arts. An Introduction to Aesthetics (3rd Edition)*, Routledge, London, 2005.
- Harrington, Austin, *Art and Social Theory. Sociological Arguments in Aesthetics*, Polity Press, Cambridge, 2004.
- Hartmann, Nicolai, *Estetica*, în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, Univers Enciclopedic, București, 1974.
- Hartmann, Nicolai, Vechea *și noua ontologie și alte scrieri filosofice*, traducere, note și postfață de Alexandru Boboc, Editura Paideia, București, 1997.
- Harvey, David, *Condiția postmodernității. O cercetare asupra originilor schimbării culturale,* Traduce de Cristina Gyurcsik, Irina Matei, Editura Amarcord, Timișoara, 2002.
- Hazard, Paul, *Criza conștiinței europene 1680-1715.* Traducere din franceză de Sanda Șora, Cuvânt înainte de Jacques Fauve, Editura Humanitas, București, 2007
- Hegel, G.W.F., *Enciclopedia științelor filosofice*, *Partea întâi, Logica*, Traducere de D.D. Roșca, Virgil Bogdan, Constantin Floru și Radu Stoichiță, Editura Humanitas, București, 1995.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenologia Spiritului* traducere de Virgil Bogdan, Editura IRI, București, 2000.
- Hegel, G.W.F., *Prelegeri de estetică* (2 Vol.), traducere de D.D. Roșca, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1966.
- Hegel, G. W.F., *Prelegeri de filosofie a istoriei,* traducere de Petru Drăghici și Radu Stoichiță, Humanitas, București, 1997
- Hegel, G.W.F, *Prelegeri de istorie a filosofiei*, (2 Vol.), traducere din germană de D.D. Roșca, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1964.
- Hegel, G.W.F., Știința Logicii, traducere de D.D. Roșca, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, București, 1966.
- Hegel, G.W.F., *Enciclopedia științelor filosofice. Logica*, traducere de D.D. Roșca, Virgil Bogdan, Constantin Floru și Radu Stoichiță, Humanitas, București, 1995.
- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2003.
- Heidegger, Martin, *Ontologia. Hermeneutica facticității*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2008.
- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă,*traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Studiu Introductiv de Constantin Noica, Humanitas, București, 1995.
- Heidegger, Martin, *Sistemul filosofic și constituirea lui în epoca modernă*, în vol. F.W.J. Schelling, *Filosofia artei*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Traducere și notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, Editura Meridiane, București, 1992.
- Heidegger, Martin, *Plato's Sophist*, translated by Richard Rojcewicz and Andre Schuwer, Indiana University Press, Indianapolis, 2003.
- Heidegger, Martin, C*onceptul de timp. Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg, iulie 1924*, Ediție bilingvă, traducere din germană de Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2000.
- Herder, Johann Gottfried, *Scrieri despre limbă și poezie, filosofia istoriei, ideea de umanitate, geniu și educație, precedate de un jurnal,* traducere și prefață de Cristina Petrescu,

Editura Univers, București, 1973.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens,* traducere din olandeză de H. R. Radian, cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, Humanitas, București, 1998.
- Hume, David, *The Standard of the Taste*, ediție electronică la adresa: http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL23.html

IJ

- Ionescu, E., *Manual de lingvistică generală,* All, București, 2011.
- Jacobi, Friedrich Heinrich, *David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus. Ein Gespräch*, Gottlieb Löw, Breslau, 1787.
- Jacobi, Jolande, *Complex, arhetip, simbol în psihologia lui Carl Gustav Jung*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2015.
- Jacobi, Jolande, *Psihologia lui Carl Gustav Jung. O introducere în ansamblul operei cu un cuvânt înainte de C.G. Jung*, Traducere de Daniela Ștefănescu, Editura Trei, București, 2012.
- Jaffe, K.S., *The Concept of Genius: Its Changing Role in Eighteenth-Century French Aesthetics* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 41, No. 4 (Oct. - Dec., 1980).
- James, Wiliam, *Introducere în filosofie*, traducere de V. Ciobotariu, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2001.
- James, William, *Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking*, *Lecture II – What Pragmatism Means,* http://www.gutenberg.org/files/5116/5116-h/5116-h.htm.
- James, William, *Voința de a crede și alte eseuri filosofice*, *Introducere*: Howard V. Knox, traducere din engleză și îngrijire ediție: Alexandru Anghel, București, Editura Herald, 2011.
- James, William, *The Principles of Psychology*, Holt, New York, 1890 (versiune digitală pe: https://archive.org/details/theprinciplesofp01jameuoft).
- Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthetique?,* Gallimard, Paris, 1997.
- Judith Aron Rubin, *Art-terapia. Teorie și tehnică*, traducere din engleză de Ilinca Halichias, Editura Trei, 2009.
- Jung, Carl Gustav, *Opere vol. 1,* traducere din limba germană de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003
- Jung, Carl Gustav, *Opere complete vol. 15*, traducere din limba germană de Gabriela Danțiș, Editura Trei, București, 2003.

K

- Kant, Immanuel, *Ce este luminarea? Teze, definiții, semnificații*, Ediție, traducere, note și postfață de Alexandru Boboc, București, Editura Paideia, 2004.
- Kant, Imm., *Critica facultății de judecare,* traducere, Studiu introductiv, Studiu asupra traducerii, Note, Bibliografie selectivă, Index de concepte germano-român, Index de concepte de Rodica Croitoru, București, All, 2007.
- Kant, Imm., *Critica Rațiunii Pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Editura IRI, București, 1994.
- Kant, Imm., *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, traducere, studii introductive, studii asupra traducerii, note, bibliografie, index de concepte germano-român, index de termeni de Rodica Croitoru, Editura All, București, 2008.
- Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, London, 2006.
- Kelly, Michael (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, volume I-IV, Oxford University Press, 1998.

- Koyre, Alexandre, *De la lumea închisă la universul infinit*, traducere de Vasile Tonoiu și Anca Băluță Skultely, Editura Humanitas, București, 1997.
- Kristeller, Paul Oskar, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 12, nr. 4 (Oct., 1951)
- Kristeller, Paul Oskar, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas,* vol. 13, nr. 1 (Jan., 1952).
- Kuhn, Thomas, *Structura revoluțiilor științifice*, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, studiu introductiv de Mircea Flonta, Editura Humanitas, București, 2008.

L

- Langer, Susanne, *Philosophy in a New Key. A study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New American Library, New York, 1948.
- Langer, Susanne, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.

Larroux, Guy, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poetică*, traducere de Valentina Fălan, Cartea Românească, București, 1998.

- Le Goff, Jaques (coord.), *Omul Medieval*, traducere de Ingrid Ilinca și Dragoș Cojocaru, Postfață de Alexandru-Florin Platon, Polirom, Iași, 1999.
- Levinson, Jerrold, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
- Levinson, Jerrold, *Defining Art Historically* in British Journal of Aesthetics, 19:3 (1979:Summer).
- Levinson, Jerrold, *Extending Art Historically* in The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 (1993).
- Levinson, Jerrold, *Refining Art Historically* in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989).
- Levinson, Jerrold (Ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- Levinson, Jerrold, *Contemplating Art.Essays in Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford, 2006.
- Liiceanu, Gabriel, *Cearta cu filosofia*, Editura Humanitas, București, 1998.
- Liiceanu, Gabriel, *18 cuvinte ale lui Martin Heidegger*, Editura Humanitas, București, 2012.
- Lories, Danielle (ed.), *Philosophie analytique et esthetique*, Klincksieck, Paris, 2004
- Lorand, Ruth, *Aesthetic Order. A Philosophy of Order, Beauty and Art,* Routledge, London, 2000.
- Lyotard, Jean-François, *Postmodernul pe înțelesul copiilor. Corespondență 1982-1985,* Traducere și prefață de Ciprian Mihali, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1997.
- Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă*, Traducere de Ciprian Mihali, Editura Babel, București, 1993.

M

- Marga, Andrei, *Reconstrucția pragmatică a filosofiei*, Vol. I, Editura Polirom, Iași, 1998.
- Miholca, Amelia, *The Construction of Brancusi's Primitivism* in *Visual Past 1*, 2014.
- Militaru, Petrișor, Știința modernă, muza neștiută a suprarealiștilor, Curtea Veche, București, 2012.
- Mincă, Bogdan, *Scufundătorii din Delos. Heidegger și primii filozofi,* Humanitas, București, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Editura Aion, Oradea, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Ochiul și spiritul*, prefață de Claude Lefort, traducere și postafață de Radu Negruțiu, Casa cărții de știință, Cluj, 1999.
- Nae, Cristian, *Arta după sfârșitul artei. Danto și redefinirea operei de artă,*

Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2010.
- Nae, Cristian, *Filosofia Artei. Perspective în definirea operei de artă*, Iași, Editura Artes, 2013.
- Nae, C., *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*, Polirom, Iași, 2015.
- Nelson, Robert S.; Shiff, Richard, *Critical Terms For Art History (2nd Edition)*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- Nica, Daniel, *Etică fără principii? Generalism și particularism în filosofia morală*, Cuvânt înainte de Valentin Mureșan, Editura Eikon, Cluj Napoca, 2013.
- Nietzsche, Friedrich, Știința voioasă, Genealogia moralei, Amurgul idolilor, traducere de Alexandru Al. Șahighian, Editura Humanitas, București, 1994.
- Nietzsche, Friedrich, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor*, traducere și studiu introductiv de Claudiu Baciu, Editura Aion, Oradea, 1999.
- Noica, Constantin, *Trei introduceri la Devenirea întru ființă*, Editura Univers, București, 1984.
- Onfray, Michael, *O contraistorie a filosofiei*, vol. I-VI, traducere de Mihai Ungurean, Dan Petrescu și Tereza Culianu-Petrescu, Polirom, Iași, 2008-2011.
- Pascal, Ana-Maria, *Pragmatismul și „sfârșitul metafizicii"*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2009.
- Pătrașcu, Dragoș, *Estetica analitică. Arthur Danto*, Artes, Iași, 2005.
- Perrault, Charles, *Le cabinet des beaux arts*, Paris, 1690.
- Peters, F.E., *Termenii filosofiei grecești*, traducere de Dragan Stoianovici, Humanitas, București, 1993.
- Pettit, Philip, *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis,* University of California, Los Angeles, 1977.
- Pierce, Charles S., *Semnificație și acțiune*, Selecția textelor și traducere din limba engleză: Delia Marga, Prefață: Andrei Marga, Editura Humanitas București, .
- Picasso, *Wort und Behenntnis*, Arche-Verlag Zurich, 1954.
- Platon, *Republica* în Platon, *Opere V*, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, Editura științifică și enciclopedică, București, 1986.
- Platon, *Opere vol. VI,* Introducere la dialogurile logice de Alexandru Surdu, traduceri, lămuriri preliminare și note de Sorin Vieru, Marian Ciucă, Constantin Noica și Elena Popescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
- Pleșu, Andrei, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Humanitas, București, 2003.
- Poli, Roberto, *Nicolai Hartmann*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives win2014/entries/nicolai-hartmann/>.
- Poli, R. et. All (ed.), *The Philosophy of Nicolai Hartmann*, De Gruyter, Berlin, 2011.
- Porter, J. I., *Is Art Modern? Kristeller's. 'Modern System of the Arts' Reconsidered* in British Journal of Aesthetics Vol 49, Number 1, January 2009.
- Pouivet, Roger, *Ce este o operă de artă?* Traducere de Cristian Nae, Postfață de Petru Bejan, Editura Fundației Academice AXIS, Iași, 2009.
- Rațiu, Dan-Eugen, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2001.
- Ricoeur, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud,* Édision du Seuil, Paris, 1965.

- Robinson, Hilary (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*, Blackwell, Oxford, 2001.
- Rorty, Richard, *Adevăr și Progres. Eseuri filosofice 3,* Editura All, București, 2005.
- Rorty, Richard, *Philosophie and the mirror of nature*, Princeton University Press, New Jersey, 1979.
- Rousseau, Jean-Jaques, *Scrieri despre artă,* traducere, selecție și note de Marina Dimov, prefață și tabel cronologie de Irina Bădescu, Editura Minerva, București, 1981.
- Russ, Jacqueline (coord.), *Istoria filosofiei, vol. I, Gândirile fondatoare*, Traducere de Alexandru Valentin, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

S

- Said, E., *Orientalism,* New York, Vintage Books, 1979.
- Samuels, Andrew, *Jung și Post-jungienii*, traducere din limba engleză de Brândușa Popa și Gabriela Deniz, București, Herald, 2013.
- Sartori, Giovanni, *Homo videns. Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea,* traducere din italiana de Mihai Elin, Editura Humanitas, București, 2005.
- Sarup, Madan, *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*, Harverster Wheatsheaf, New York, 1993.
- Sauvanet, Pierre, Éléments d'esthétique, Ellipses, Paris, 2004.
- Sibley, Frank, *Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthtetics*, Clarendon Press, Oxford, 2006.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L'art de l'age moderne*, Gallimard, Paris, 1992.
- Schelling, F.W.J., Filosofia artei, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Traducere și notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, Meridiane, București, 1992.
- Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare* (2 Vol.), traducere din germană și Glosar de Radu Gabriel Pârvu, Humanitas, București, 2012.
- Scruton, Roger, *Semantic approach to representation. A Study in the Philosophy of Mind*, Indiana, St. Augustine's Press, 1998.
- Scruton, R., *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, St. Augustine's Press, Indiana, 1998.
- Scruton, Roger, Beauty, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- Shiner, Larry, *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- Shusterman, Richard, *Estetica pragmatică. Arta în stare vie,* Traducere de Ana-Maria Pascal, Editura Institutul European, Iași, 2004.
- Spooner, Alan (ed.), *A Dictionary of Synonims and Antonysm*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- Starr, G. Gabrielle, *Feeling Beauty. The Neuroscience of Aesthetic Experience,* MIT Press, Cambridge, 2013.
- Surdu, Alexandru, *Filosofia modernă. Orientări fundamentale*, Editura Paideia, București, 2002.
- Șerban, Oana, *Capitalismul artistic. Consumul operei de artă în patru pași: Marcuse, Baudrillard, Debord, Lipovetsky*, Editura Paralela 45, 2015.

T

- Tatarkiewicz, Władysław, *Istoria celor șase noțiuni*, în românește de Rodica Ciocan-Ivănescu, Prefață de Dan Grigorescu, Editura Meridiane, București, 1981.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Istoria Esteticii,* Vol. IV, Meridiane, București, 1978.

- Thériault Mélissa, *Arthur Danto ou l'art en boîte*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- Tofan, Alexandru Ioan, *City Lights. Despre experiență la Walter Benjamin*, Humanitas, București, 2014.
- Tofan, Alexandru Ioan, *Cuvinte, lucruri, imagini. Teorie critică la Walter Benjamin și Theodor W. Adorno*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2014.
- Townsend, Dabney, *Introducere în estetică*, traducere de Germina Nagât, Editura All, București, 2000.

V

- Vasari, Giorgio, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, traducere și note de Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1962.
- Vattimo, Gianni, *Sfârșitul postmodernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă*, Traducere de Ștefania Mincă, Postfață de Marin Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1993.
- Vattimo, Gianni, *Filosofia la timpul prezent*, convorbiri cu Francesco Barone, Remo Bodei, Italo Manicini, Vittorio Mathieu, Mario Perniola, Pier Aldo Rovati, Emanuele Severino, Carlo Sini, Traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2003.
- Vizureanu, Viorel, *Proiectele filosofice ale modernității*, Editura Universității din București, București, 2008.
- Vulcănescu, Mircea, *Opere, Vol I: Dimensiunea Românească a existenței*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Prefață de Eugen Simion, Univers Enciclopedic, București, 2005.

W

- Walton, L.K, *Looking at Pictures and Looking at Things* in Alperson, Philip (ed), *The Philosophy of Visual Arts*, Oxford University Press, Oxford, 1992.
- Weber, Max, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, traducere de Alexandru Diaconovi, prefaţă de Ioan Mihăilescu, Editura Humanitas, București, 1993.
- Weitz, M. *Le rôle de la théorie en esthétique*, în vol. *Philosophie analytiqe et esthétique* Klincksieck, Paris, 1988.
- Wilson, E. O., *Cucerirea socială a pământului,* traducere din engleză de Dan Crăciun, Humanitas, București, 2013.
- Wittgenstein, Ludwig, *Caietul albastru*, Traducere Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, Editura Humanitas, București, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu. Notă istorică de Mircea Flonta. Studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, Editura Humanitas, București, 2004.
- Wittgenstein, Ludwig, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă,* traducere din engleză de Mircea Flonta și Adrian-Paul Iliescu, Introducere de Adrian-Paul Iliescu, Humanitas, București, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, Editura Humanitas, București, 2001.

Y

- y Gasset, José Ortega, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Traducere din spaniolă, prefaţă și note de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2000.
- y Gasset, José Ortega, *Tema vremii noastre,* Traducere din spaniolă, prefaţă și note de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 1997.

Editura **UNARTE**